

تراثنا النثري



دراسات

مركز بحوث اللغة والأدب العربي

بذائيات البخل .
ولكم فى القصص حياة .
تشكل النوع القصصى .
نظرية الحب الدنيوى .
نظرة أخرى للتراث العربى
الموسوعى .

دراسة المكان الصحراوى .
حكاية زهرة .

السراة : لمكان .
ظلال الأصنام الجديدة .
المقامة والتأويل .

أوراق
نقدية

مباحثات

المجلد
الثانى عشر
العدد الثالث

خريف ١٩٩٣

كتابخانه و مركز اطلاع رسانی
بنیاد و ایرة المعارف اسلامی

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد
الثاني عشر
العدد الثالث

خريف ١٩٩٣

شماره ثبت: ٦٩٩٨٠
تاریخ: ٨٥/٣/٢٧



مركز تحقیقات کتب و اطلاع رسانی

تراثنا النشري



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير مرجان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هادي وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيري

التحرير: حازم شماته

حسين حمودة

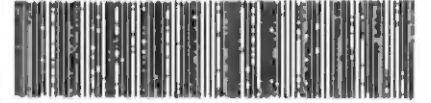
وليد منير

محررة: أمال صلاح

فاطمة قنديل

علي عفيفي

فصول
مجلة النقد الأدبي



٨١١٣

مركز تحقيق وتطوير علوم إرسوي

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار مربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيزة - العراق دينار ونصف - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيها - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار مربع .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا - مصاريف البريد ١٥٠ قرشا ، ترسل الاشتراكات بحوالة برقية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يبادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس : ٧٥٤٢١٣

● الإعلانات : يتلقى عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

١٥٠ قرشاً

تراثنا النثري

● في هذا العدد :



● مفتتح

- | | | |
|-----|-----------------------|--|
| ٥ | رئيس التحرير | — السجع في القرآن : بنيته وفواعله |
| ٧ | ديفين ستوارت | — ولكم في القصص حياء |
| ٣٨ | حسن طلب | — (الغوثية) : حلقة مجهولة في تطور النثر الصوفي |
| ٥٦ | يوسف زيدان | — بنائيات البخل في نوادر البخل |
| ٦٥ | فدوى مالطي دوجلاس | — الحيوان بين المرأة والبيان |
| ٧٩ | ميجان الرويلي | — جماليات الصورة السردية في (الأغاني) |
| ١٠٨ | عبد الله السمطي | — نظرية الحب الدنيوي عند العرب |
| ١٢٥ | لويس أنيتا جفن | — فن بديع الزمان وقصص البيكاريسك |
| ١٥١ | جيمس توماس مونرو | — تشكل النوع القصصي في (رسالة التوابع) |
| ١٩٣ | ألفت كمال الروبي | — حي بن يقظان وروبنسون كروزو |
| ٢١٥ | ماري تيريز عبد المسيح | — سقوط غرناطة وأسلوب (بدائع السلك) |
| ٢٣١ | سليمان العطار | — نظرة أخرى إلى التراث العربي الموسوعي |
| ٢٦٠ | م . ب . ميشيل | |

المجلد
الثاني عشر
العدد الثالث

غريف ١٩٩٣

● افاق نقدية

- | | | |
|-----|------------|--|
| ٢٧٣ | صلاح صالح | — دراسة المكان الصحراوي في (فساد الأمكنة) |
| ٣١٣ | صباح غندور | — (حكاية زهرة) : الرواية المضادة .. التاريخ المضاد |

تراثنا النثري

• متابعات

- | | | |
|-----|--------------|--|
| ٣٢٧ | إدوار الخراط | — (السرائر والمكامن) عند منتصر القفاش |
| ٣٤٠ | إدريس قصوري | — أبعاد اشتغال الزمن في (مساء الشوق) |
| ٣٥٧ | حسين حمودة | — ظلال الأصنام الجديدة |
| ٣٦٦ | وليد منير | — المقامة والتأويل : قراءة في (الغائب) |



مفتتح

تعودنا على النظر إلى الشعر وحده عندما ننظر إلى تراثنا ، ولا غرابة في ذلك ، فالشعر ديوان العرب ، جامع أخبارها ، ومستودع معارفها ، وكنز حكمتها ، وخزانة مفاخرها ، وذاكرة أمجادها . وكل ذلك حق . لكن ، ماذا عن الفنون الأدبية الأخرى غير الشعر في التراث ؟ لقد غطت مركزية الشعر التي تأصلت في عقولنا على كل ما عداها . وبالقدر الذي احتل به الشعر المركز ، مهيمنا ، متسلطا ، طاغيا ، انسحبت فنون النثر ، وبخاصة كتاب القصص ، إلى الهوامش النائية ، البعيدة ، المغتربة . وارتبط الشعر بالثقافة السائدة ، الرسمية ، في مقابل القصص الذي ارتبط بالثقافة الفرعية ، غير الرسمية ، الهامشية .

ولكن ، إذا غيرنا النظرة ، ونقلنا المركز من الشعر إلى النثر ، ومن القصص إلى القصص ، شاهدنا من المعطيات ما لم نكن نشاهده من قبل ، وتداعت على أذهاننا ذكريات المناظرات التي ظلت تتكرر ، منذ القرن الثالث للهجرة ، عن بلاغة النثر وبلاغة الشعر ، وتداعت على أذهاننا المكانة المتصاعدة لما أطلق عليه «صناعة الكتابة» في مقابل «صناعة الشعر» ، وتذكرنا المكانة الصاعدة للكاتب «النثر» الذي أصبح وزيرا يقصد إليه الشعراء . ومنذ تأسيس المدينة العربية الكبيرة ، مع صعود العصر العباسي الأول ، ومكانة الشاعر الاجتماعية تتحول ، وتتغير ، وتهبط ، في مقابل مكانة النثر الصاعدة مع تصاعد خطى الدولة . ومع تحولات المدينة الكبيرة وتعقيداتها ، استبدلت الثقافة العربية المدنية بمركزية الشعر مركزية النثر ، وكان النثر لغة المدينة المعقدة : مناظراتها ، مكاتباتها ، اختلافاتها الاعتقادية ، خصوصياتها السياسية ، قصصها الواقعي وقصصها الرمزي ، رسائلها الديوانية وغير الديوانية ، مؤلفاتها وكتبها ، ترجماتها وسيرها .

وإذا كان الشعر قد ظل لغة الوجدان ، ولغة العواطف الحدية ، ولغة الصوت الواحد ، فقد أصبح النثر لغة العقل والتفلسف ، ولغة العواطف المتضاربة المتألمة ، ولغة الاختلافات متعددة المستويات ، ولغة النقد التي تلتقط رهاقة الشعر وتصوغها في دفاع غير شعري عن الشعر .

وإذا مضينا طويلا وراء هذا المنظور المغاير ، تكشف لنا صور مغايرة من التراث ، تختلف عن تلك التي اعتدنا عليها في استسلامنا للتخييل الذي ألفناه منذ أن ترسخت في لاوعينا الثقافي الصورة المأثورة لمركزية الشعر .

والواقع أننا منذ أن أخذنا نطرح السؤال النقضي على هذه المركزية ، مع الأعداد التي أصدرناها من (فصول) الخاصة بزمين الرواية ، والكثير من صور التراث يتكشف لنا ، وتتولد الرغبة في أن نرخل المجلة إلى التراث ، مرة أخرى ، ولكن في أرض غير أرض الشعر التي تعودنا عليها كلما ذكرنا تراثنا .

هكذا ، أخذنا نخطط لأعداد تراثية جديدة ، أعداد تتناول التراث النثري بوجه عام ، ونتوقف عند التراث القصصي بشكل خاص ، وتبديل بالأدب المركزي الأدب الهامشي ، وتبديل بالقصيدة الرسالة أو المقامة . وهذا العدد أول هذه الأعداد . يتوقف عند التراث المغاير للشعر في عموميته ، وذلك لي طرح قضية حضور النثر في التراث على أكثر من مستوى .

وتتعدد مقالات هذا العدد ، ونختلف الطبيعة المنهجية لدراساته . وتتعدد الأشكال النثرية التي يتناولها ، وتتعد الأزمنة التي يتحرك فيها . وكانت بداية العدد القرآن الكريم معجزة العربية الكبرى التي نم نفى صفة الشعر عن نظمها . ومن «نظم» القرآن إلى الكتابة الصوفية . ومن الكتابة الصوفية إلى «القصص» الذي كان قرين الحياة منذ أن اقترن استمرار حياة شهرزاد باستمرارها في القص . ومن «المقامة» إلى «الرسالة» إلى «النادرة» إلى الكتب الموسوعية . باختصار ، تتحرك مقالات العدد ودراساته بين محاور متعددة ، ومناهج متغايرة . ويلتقى فيها الدارسون العرب والدارسون غير العرب ؛ وذلك لتقديم للقارئ منظورا آخر مختلفا إلى تراثنا النثري . وتلك هي البداية التي يتبعها ما وراءها في الأعداد المقبلة .

بقيت كلمة أخيرة عن منهجية قراءة تراثنا النثري . لقد ظللنا سنوات طويلة أسبرى نظرة ضيقة إلى هذا النثر . طرحنا أغلبه في حمأة الأدب الشعبي ، وأغفلنا الكثير منه تحت دعاوى غريبة عنه . وعندما حاولنا تحديد النظر إليه ، طبقنا عليه المنظور نفسه الذي يجعل منه ظلا للشعر ، ومرة عاكسة للاهتمام به . ولقد تغير ذلك كله في السنوات الأخيرة . بدأت المناهج الجديدة في الفاعلية والتأثير ، وأخذت ثمار «القراءة» في الظهور . وكما تعدل منظور المعالجة والتناول ، وتغيرت نقاط الاهتمام ومحاور التركيز ، تغير مشهد النثر التراثي . اكتمل حضوره الشاحب ، وصعدت كتابات مجهولة إلى مناطق الضوء ، وانزاح الحاجز الوهمي الموروث بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي ، وتحطمت الرؤى التقليدية التي لم تتجاوز شرح صعوبة المفردات . وبرزت الأبنية التحتية للأعمال التي اقتصررت الدراسة التقليدية على سطحها ، وتجلت علاقات الغياب التي كشفت عنها الأنظار البنيوية . ودخل التفكيك عاملا مضيفا إلى جده منظور القراءة . وأضافت البنيوية التقليدية إلى هذا المنظور . وتعددت المناهج المعاصرة التعدد الذي يشهده القارئ في دراسات هذا العدد ومقالاته .

وكل ما نرجوه أن يحقق هذا التعدد هدفه ، وأن يتيح للقارئ حرية الاختيار ، وأهم من ذلك كله أن يؤكد له أن زمن النظر التقليدي إلى النثر قد انتهى ، وأنها بدأت عهداً منهجياً مغايراً ، لا مجال فيه للمتخلف أو الكسول .

رئيس التحرير

السجع فى القرآن :

بنيته وقواعده

ديفين ستىوارت *

فإن السجع يشكل ملمحاً مهماً فى الكتابة العربية ، ينطبق ذلك على الكتابات الموجهة للمصنفة كما ينطبق على الكتابات ذات الطابع الشعبى . ومن الغريب أن ظاهرة بهذا الاتساع لم تلق إلا اهتماماً ضئيلاً سواء عند القدماء أو المحدثين من النقاد .

فما ذلك السجع الذى نتحدث عنه ؟ أما الترجمة الإنجليزية فتسميه النثر المقفى rhymed prose . ولكن هل السجع مجرد نثر مقفى ؟ إن أى قراءة متعجلة لنماذج من هذا السجع تكفى للكشف عن حقيقة أن هذا السجع تحكمه قواعد بعينها . غير أن النقاد العرب كتبوا النثر السجع عن هذه القواعد . وتظهر هذه الحقيقة جلية حين نقارن ما كتبوه عن قواعد السجع بالجهود الهائلة التى أنفقوها فى تسجيل قواعد الشعر . فلم يتحدث السكاكى (المتوفى فى ٦٢٦ هـ - ١٢٢٨ م) عن السجع إلا فى جملتين فى (مفتاح العلوم) ، وهو أكثر كتبه تداولاً فى مجال البلاغة . وظل هذا حال النثر

ظل السجع يحتل مكانة بارزة فى الحياة الاجتماعية والأدبية للعرب منذ الجاهلية وحتى القرن العشرين . استخدم السجع فى أقوال الكهان كما استخدم فى الأدعية والمواظ وجرى استعماله فى الأقوال المأثورة والأمثال ، كما جرى فى كتابة التاريخ والسير والرسائل والمقامات . وقد ظلت عناوين الكتب جارية على السجع منذ القرن العاشر الميلادى وحتى قرننا هذا . كما كان هذا أيضاً حال مقدمات الكتب فى معظم الأحوال مهما كان نوع الكتاب ، إذ كانت المقدمات تكتب مسجوعة من أولها إلى آخرها . وعلى الجملة ،

* ترجمة وتعقيب محمد بربوى (جامعة بنى سويف) .

وعنوان المقال بالإنجليزية Saj in the Quran : Prosody And Structure .

والمقال المنشور فى Journal of Arabic Literature xxi, By Devin J. Stewart, Emory University .

من صور التعبير الشعري في العربية، إذ يسبق الأراجيز والقصائد جميعاً^(١). كان السجع من أكثر صور التعبير البليغ شيوعاً في الجاهلية، كما كان هذا الشكل مستخدماً بصورة خاصة في الخطابة والعبارات ذات المحتوى الديني أو الميثافيزيقي. ويتفق علماء المسلمين على أن الوحي القرآني إنما نزل في لغة تتسق وما يسمى بالكلام البليغ عند العرب. وكما يقرر ابن منان الخفاجي (توفي ٤٦٦ هـ - ١٠٧٤ م) «فإن القرآن أنزل بلغة العرب وعلى عرفهم وعادتهم»^(٢). وبذهب «جولدزهر» إلى حد القول بأن العربي لا يمكن أن يسلم بصحة نسبة كلام ما إلى مصدر إلهي إن لم يكن مسجوعاً^(٣). وعلى هذا فقد كان من الطبيعي أن يجيء الأسلوب القرآني متضمناً السجع.

غير أن نظرية إعجاز القرآن تذهب إلى عكس ذلك تماماً. وعلى سبيل المثال فإن الباقلاني (توفي ٤٠٣ هـ - ١٠١٣ م) ينفق كثيراً من الجهد في كتابه «إعجاز القرآن» كي يدل على عدم تضمن القرآن للسجع، بل إنه ينسب هذا الرأي للأشعري^(٤). إن نظرية إعجاز القرآن تعند بأن القرآن لا يجوز أن يقارن بأي نوع من أنواع الإنشاء الدنيوي حيث إن هذا القرآن إنما هو كلام الله. وعلى هذا فإن الزعم بأن القرآن مسجوع يؤدي إلى نسبة شيء دنيوي إلى الله (تعالى)^(٥). لذا فإن إنكار السجع في القرآن كان متوجهاً عن الاعتقاد العام في أن القرآن هو كلام الله (تعالى)، وليس كلام محمد (ﷺ). وقد حاول أعداء الرسول (ﷺ) أن يقللوا من شأن الرسالة زاعمين أنها لا تعدو أن تكون كلام كاهن أو شاعر^(٦). ومن أجل الرد على هذا الزعم فإن نفراً كثيراً من الدارسين أنكروا أن يكون القرآن مسجوعاً، أو أن يكون متضمناً السجع، كما رفضوا تضمينه الشعر. ويبدو أن صرامة هذا الاعتقاد لم تكن تسمح للنقاد أن يمارسوا عملهم لولا أن مناهج العلوم الإسلامية تنبئ عن أن أعظم ما قدمته البلاغة والنقد عند

قروناً متعاقبة. غير أن تجاهل السجع على هذا النحو لم يكن حال كل النقاد العرب، إذ يناقش العسكري (المتوفى بعد ٣٩٥ هـ - ١٠٠٥ م) السجع بشيء من التفصيل في (الصناعتين). وهذا أيضاً ما فعله كل من ضياء الدين بن الأثير (توفي ٦٣٧ هـ - ١٢٣٩ م) في (المثل السائر)، والقلقشندي (توفي ٨٢١ هـ - ١٤١٨ م) في (صبح الأعشى). وعالجت كتب أخرى الموضوع نفسه، سواء منها ما كان في البلاغة أو في إعجاز القرآن. غير أن هذه الكتابات لم تلق عناية كافية من جانب الدارسين الغربيين. وإذا بدا أن الدارسين العرب المحدثين كانوا أكثر وعياً بهذه الكتابات النقدية في موضوع السجع فإن عملهم لم يزد على تسجيل آراء أسلافهم دون محاولة لنقد آراء هؤلاء الأسلاف أو البناء عليها. إن هذه المصادر القديمة ينبغي لها أن تدرس حتى نصل إلى تعريف معقول بماهية السجع وحتى يتأتى لنا تأسيس معايير للنظر النقدي في موضوع السجع.

ولن نحاول هذه الدراسة الإحاطة بتطورات النظر النقدي في النثر إحاطة تحليلية تاريخية مفصلة، كما أنها لن تسعى إلى معالجة بعض الموضوعات المهمة، من مثل موضوع تطور السجع في الجاهلية أو موضوع السجع في القرآن وما سبقه من نثر مسجوع، أو موضوع تأثير السجع في القرآن على الكتاب الذين تبنا هذا الأسلوب في كتاباتهم المتأخرة. إن الدراسة تسعى بالأحرى، إلى تطبيق القواعد المستخلصة من الكتابات النقدية عند القدماء من أجل محاولة تحليل بنية السجع في القرآن. ولذلك، فإن الدراسة تجتهد في الوصول إلى فهم أفضل للقواعد الشكلية التي تحكم هذا النوع من الإنشاء.

إن أكثر صور السجع خلوداً هي تلك التي تلقانا في القرآن. وقد أنفق كثير من الجهد في محاولة الإجابة عما إذا كان القرآن يحتوي على السجع أم لا. وحسبما يرى «جولدزهر» Goldziher فإن السجع يعد أقدم صورة

شعر رأسه . وقد اختلف أولياء أمر المرأتين فيما إذا كانت الدية تجب للمرأة المقتولة وحدها أم تجب لها ولجنيبتها ، فعرض أمرهما على الرسول (ﷺ) فحكم بوجوب دفع دية الجنين . حيثئذ اعترض ولى المرأة المعتدية قائلاً : « كيف أغرم دية من لا شرب ولا أكل ولا نطق فمثل ذلك يطل ؟ » .

لقد صاغ الرجل سؤاله الإنكارى مسجوعاً مما دعا الرسول (ﷺ) إلى التعبير عن استيائه من الرجل ، متسائلاً عما إذا كان كلام الرجل شبيهاً بسجع الكهان في الجاهلية ^(١١) . وقد اتخذ نفر كثير من النقاد هذا الحديث حجة على أن الرسول (ﷺ) استاء من السجع بما هو سجع ، على حين دحض نقاد آخرون هذا التأويل على أسس متباينة . فذهب أبو هلال العسكري وضياء الدين بن الأثير إلى القول بأنه لو صح أن مقصد الرسول كان الاعتراض على السجع في ذاته لقال « أسجعا؟ » بدلا من قوله « أسجعا كسجع الكهان؟ » . يرى العسكري إذن أن اعتراض الرسول لم يكن على السجع عموماً بل على سجع الكهان خصوصاً « لأن التكلف في سجعهم فاشي » ^(١٢) . أما إسحق بن وهب فيرى أن الرسول انتقد الرجل لأن كلامه جاء مسجوعاً كله ، وفي رأيه أنه يحسن بالمرء ألا يبالغ في استخدام السجع ، كما أنه يرى أيضاً أن هذا المثل على وجه الخصوص كان يشبه كلام الكهان في تكلفه : « وتكلف في السجع تكلف الكهان » ^(١٣) . أما ابن الأثير فيقرر أن الرسول (صلعم) إنما قصد إلى نقض احتجاج الرجل ^(١٤) ، ذلك أن عبارة الرسول (ﷺ) كانت تعني « أحكماً كحكم الكهان؟ » ^(١٥) . وكما نقل الجاحظ عن عبد الصمد بن فضل الرقاشي ، لم يكن استهجان الرسول (ﷺ) منصّباً على استخدام الرجل للسجع ، بل كان استهجانه لما لجأ إليه ذلك الرجل من تخاليل محاولاً التهرب من دفع الدية :

العرب كان نتاجاً للمناقشات المستفيضة حول إعجاز القرآن . لذا فقد أمكن للعلماء المسلمين أن تتباين وجهات نظرهم تبايناً واسعاً حول قضية « السجع » دون أن يتهم أحدهم بالهرطقة .

لم يكن السجع في وقت الرسول (ﷺ) من لوازم الكلام البليغ فحسب ، بل كان ملازماً لعبارات المتألهين والكهان ^(١٦) . وينقل النقاد العرب بعض أقاويل الكهان من مثل قول أحدهم : « السماء والأرض ، والقرض والفرس ، والغمر والبرد ... » ^(١٧) . وقد ساد الاعتقاد بأن هؤلاء الكهان كانوا على اتصال بالجن أو ما أشبه ، وأنهم كانوا يمتلكون قوى سحرية . وقد استخدموا السجع في أداء ما يناط بهم من وظائف ، من مثل التنبؤ بما سيأتي أو درء الأخطار أو صب اللعنات على الأعداء . ويرى المسلمون أن أقاويل الكهان محض سخف وتزييف ، بل إنها تجديف أيضاً . وكما يقول الباقلاني فإن « الكهانة تنافي النبوة » ^(١٨) . ولقد كان ما تمثله الكهانة من خطر على الدين متجسداً فيما انتهجه مسيلمة الكذاب ، كاهن بني حنيفة في اليمامة الذي عاصر الرسول (ﷺ) ، حين ادّعى النبوة وجمع حوله بعض المشايخين . وقد انتهى صراع مسيلمة وشيعته مع المسلمين بعد فترة قصيرة من وفاة الرسول (ﷺ) بمقتل مسيلمة ودحر أصحابه في موقعة « عقرباء » في العام الثاني عشر للهجرة ^(١٩) . إن بحث موضوع السجع في القرآن يدور حول حديث نبوي عرف باسم حديث الجنين الذي يطلعنأ أبو داود (توفي ٢٧٥ هـ - ٨٨٩ م) على ثلاث روايات له تختلف فيما بينها اختلافات طفيفة . أما سياق الحديث فيتعلق بمرأتين من هذيل تشاحتا فضربت إحدهما الأخرى ، وكانت حبلى ، فأسقطت جنينها ثم ماتت من جراء ضرب الأولى لها بحجر في رواية ، وعصاً في رواية أخرى . وقد كانت المرأة المقتولة على وشك الوضع إذ كان جنينها ذكراً نما

« لو أن هذا المتكلم لم يرد إلا إقامة الوزن^(١٦) لما كان عليه بأس لكنه عسى أن يكون أراد إبطالاً لحق فتشادق في كلامه^(١٧) .

ولقد لجأ بعض النقاد إلى مسألة اللفظ والمعنى في إنكارهم السجع في القرآن ، فعلوا ذلك وفي أذهانهم العبارات السخيفة المبهمة التي كانت تجرى على ألسنة المتألهين . كان الرّماني (توفي ٣٨٤ هـ - ٩٩٤ م) ممن نحو هذا النحو في (النكت في إعجاز القرآن) ، فيقول في هذا الكتاب :

« الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني ، والفواصل بلاغة ، والأسجاع عيب ، وذلك أن الفواصل تابعة للمعاني وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها^(١٨) .

ويقرر أن استخدام السجع في محاولة الفصاحة هو تبديد للجهد يشبه صنع عقد لكلب^(١٩) . إن الرّماني يذهب إلى أن السجع بحكم تعريفه قالب شعري لكلام لا قيمة له . ويعطى لرأيه هذا مثلاً من سجع ينسب لمسلمة الكذاب حيث يقول : « يا ضفدع نقى كما تتقن بلا الماء تقدّرين ولا النهر تفارقين^(٢٠) » .

يحاول الرّماني أن يؤيد فكرته عن أن المعنى في السجع هو بالضرورة تافه عن طريق تأويل الأصل الاشتقاقي للكلمة . إن كلمة «سجع» مشتقة من هديل الحمام ، كما يجمع أصحاب المعاجم . ولما كان الحمام يردّد أصواتاً متشابهة لا معنى لها فإن الرّماني يذهب إلى أن تلك هي العلة في اشتقاق كلمة سجع . وعلى هذا ، فإنه يعول على أن المعنى الأصيل الحقيقي لكلمة سجع هو الكلام الفارغ من المعنى الذي تشيع فيه القوافي^(٢١) .

إن المثل الذي ضربه الرّماني يكشف عن رؤية متحيزة للاحتمالات التي يمكن أن يفهم بها مضمون السجع ، إذ إنه يختار أقلها شأنًا . ومع هذا فإن عمل الرّماني كان له تأثير واسع ، فالباقلائي عول عليه حين ناقش المسألة على نحو مشابه وإن استخدم القياس المنطقي . ذلك أن اللفظ في القرآن تابع للمعنى على حين أن المعنى في السجع تابع للفظ . وعلى هذا فمن المحال أن يكون القرآن سجعاً^(٢٢) . إن النتيجة هنا هي محصلة منطقية للفرضين السابقين عليهما لولا أن الفرضين قد جانبهما الصواب . فمن السهل على غير المسلم أن ينقض الفرض الأول زاعماً أن هناك حالات كثيرة في القرآن يستخدم فيها بعض الوسائل الأسلوبية ، حيث يكون المعنى تابعاً بشكل ما ، لأسباب بلاغية أو جمالية . ومن جهة أخرى ، فإذا عولنا على أن القرآن هو كلام الله ؛ أفليس الله بقادر على أن يعبر عن المعنى المرغوب مع صياغته في شكل فني مثل السجع أو الشعر؟ غير أن الباقلاني ربما اعتقد أن أية محاولة للقول بوجود قواعد شكلية ما في القرآن تنال من قدرة الله . أما الفرض الثاني ، وهو القول بأن المعنى في السجع تابع للفظ فقد كان محل نزاع ، وقد أشار النقاد القدماء إلى أنه ليس صحيحاً بالضرورة . والحق أن ابن الأثير يقلب فكرة الرّماني رأساً على عقب حين يقرر أنه من أجل أن يكون السجع جيداً فإن اللفظ ينبغي أن يكون تابعاً للمعنى وليس العكس ، لأنه لو لم يكن الأمر كذلك كان السجع « كغمس من ذهب على نصل من خشب^(٢٣) » . ويصر العسكري على أن السجع الذي يعتد به هو ذلك الذي يأتي عفواً^(٢٤) ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقرر أن القرآن لا يشبه كلام البشر من حيث إنه يعبر عن أشرف المعاني في أجمل أسلوب مع وفائه بقيود الشكل :

للكشف عن كنهه لأن الإيمان بأن القرآن معجز بطبعه عقيدة إسلامية لا يمكن الحياد عنها» (٢٣).

أما المقولة الأولى فتذهب في خضوعها للتحيز والهوى إلى أقصى مدى فنخضع النص لقلب سابق من خلال بحث لا يتسم بالحساسية ، على حين أن المقولة الثانية تنكر قيمة البحث في النص . ويشير هذا التناقض بين المقولتين إلى مشكلة حقيقية . إن محاولة البحث في مشكلة السجع في القرآن وتحديد ماهية هذا السجع نفسه تقتضي ألا نفرض على مادة البحث تقاليد سابقة . يستوى في ذلك أن تكون تلك التقاليد عربية إسلامية أو غربية استشراقية ، لأن مثل هذا التوجه لن يؤدي إلا إلى صورة من صور الفهم القاصر . الأحرى بنا إذن أن نفهم التقاليد في نطاق مالدنيا من تراث نقدي حول السجع والقرآن . وفي رأينا أن مقولة عبد الله الطيب لا تعكس وعياً بوجهات النظر المتباينة حول القضية في نطاق التراث العربي الإسلامي . لم يع عبد الله الطيب التقاليد ، بل وقع في شراكها . أليس من الأجدى أن نأخذ من نظرية الإعجاز حافزاً للبحث والمقارنة بدلاً من الإعلان عن عدم جدوى البحث أو التفكير المستقل ؟ أو لم يفعل أعظم علماء الإسلام ذلك ؟

يجيء ضياء الدين بن الأثير على الطرف النقيض للرّماني في منظومة النقاد الذين تفاوتت آراؤهم حول موضوع السجع في القرآن . إنه يذهب إلى الطرف المناقض للرّماني ، لأنه ينحى الاعتبارات النظرية جانباً ويقصر نفسه على البحث في النسيج النصي للقرآن نفسه ، مؤكداً أن القسم الأعظم من القرآن جاء مسجوعاً ، كما يقرر أن كل سور القرآن تقريباً تحتوي على شيء من السجع ، وأن سوراً عديدة احتوت على السجع من أولها إلى آخرها ، مثل سورة «القمر» وسورة «الرحمن» (٢٤) . ويضيف القلقشندي سورة «النجم»

« وكذلك ما في القرآن مما يجري على التسجيع والازدواج » (٢٥) مخالف في تمكين المعاني وصفاء اللفظ وتضمن الطلاوة والماء لما يجري مجراه من كلام الخلق » (٢٦) .

يعترض كثير من النقاد على استخدام كلمة سجع في الإشارة إلى الخطاب القرآني مع اعترافهم بالشبه القائم بينهما . ويقرر السيوطي أن الغالبية من العلماء لا يجيزون استخدام لفظ السجع في سياق الحديث عن القرآن (٢٧) . وفي رأى هؤلاء العلماء أن الكلمة الأخيرة في الآية القرآنية ينبغي أن تسمى فاصلة لا أن تسمى بالسجع . ومع ذلك ، فإن كثيرا من النقاد الذين يعولون على هذا الرأى يتخذون من آيات القرآن أمثلة على الأنواع المختلفة من السجع (٢٨) . وهم يزعمون أن لفظ فواصل إنما اشتق من سورة فصلت « كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون » (٢٩) . ويقرر التفتازاني (توفي ٧٩١ هـ - ١٣٨٩) أن تجنب استخدام كلمة سجع في الإشارة إلى القرآن لا يعود إلى إنكار السجع وإنما يكون ذلك « رعاية للأدب وتعظيماً له » لأن الكلمة تعود إلى سجع الحمام ، وهو أوضح من أن يكون نعتاً للقرآن (٣٠) . ويقرر السيوطي شيئاً مشابهاً عن لفظة سجع فيقول : « لأن أصله من سجع الطير فشرف القرآن أن يستعار لشيء منه لفظ أصله مهمل » (٣١) .

على أن مشكلة السجع في القرآن لم تجد لها حلاً بعد ، إذ يضم تاريخ كمبرج للأدب العربي (Cam-bridge History of Arabic Literature) مقولتين عن مشكلة السجع في القرآن لا يمكن الفصل بينهما . يقرر باريت Paret في غير كياسة أن القرآن كتب مسجوعاً من أوله إلى آخره (٣٢) ، على حين أن عبد الله الطيب يقرر أن :

« الإيقاع الذي يبتعد بالقرآن عن أن يكون سجعاً أو رجزاً أو شعراً يتمتع على أى محاولة

إلى قائمة السور التي جاءت مسجوعة كلها^(٣٥). لذا، فليس من الغريب أن تكون دراسات هؤلاء العلماء الذين أدركوا بوضوح ظاهرة السجع في القرآن هي التي أمدتنا بأفضل التحليلات لهذه الظاهرة. وسوف ننطلق في دراستنا من حيث انتهى هؤلاء العلماء.

إن الخطوة الأولى وهي في الحق خطوة تمهيدية، هي معرفة النسبة المثوبة للسجع في القرآن، وذلك بأن نحدد أولاً عدد الآيات المسجوعة. وفي هذا السبيل فقد قمت بالنظر في الكلمات الأخيرة في آيات القرآن وسجلت أعداد الآيات المقفاة في كل سورة من سور القرآن على حدة في الملحق المرفق بهذه الدراسة، فوجدت أن نسبة تلك الآيات تبلغ ٧٨,٨٥٩. غير أن هذه الأرقام ليست نهائية أو حتمية. إنها على أحسن تقدير أرقام تقريبية^(٣٦). وإنه لمن الخطأ أيضاً أن نظن أن كل ما يحتوى على قافية هو من باب السجع. ومع ذلك، فإن سورتين فحسب من سور القرآن كلها قد خلتا من السجع خلواً تاماً، وهما سورة قريش وسورة الأنصار. وهناك ثلاث وثلاثون سورة جاءت مسجوعة من أولها إلى آخرها. وتشير النتائج إلى أن القرآن يضم قدراً كبيراً من السجع، بل الأرجح أن تكون الآيات المسجوعة أكثر من تلك التي تخلو من السجع.

من الضروري أن نقدّم أولاً كلمة عن القافية في القرآن^(٣٧). وأول ما نقوله في هذا الصدد إن السجع لا يستلزم قافية واحدة، وهو في ذلك يشبه الرجز ويختلف عن القصيدة^(٣٨). ويميل النص القرآني إلى توحيد القافية، وإن احتوى على أمثلة لتعدد القوافي في السورة الواحدة. وعلى سبيل المثال، فإن سورة «الرحمن»، وعدد آياتها ٧٨، تنتهي بقافية واحدة هي الألف والنون (ان). ويختلف القرآن في هذا عن أشكال السجع التي شاعت فيما تلاه من قرون، مثلما هو الحال في الرسائل

والمقامات حيث لا يطرد استخدام قافية واحدة كما في القرآن، إذ من النادر أن يطرد في المقامات والرسائل استخدام قافية واحدة لأكثر من ثماني أو عشر مرات.

ويحتوى الملحق المرفق بالدراسة على القوافي الأساسية لكل سورة من سور القرآن. إن أكثر القوافي شيوعاً في القرآن هي (ين)، و(ون)، و(يم)، و(وم). وهناك قواف شائعة أيضاً هي (يل)، و(ول)، و(ير)، و(ور). أما السور الطويلة، بما في ذلك سورة «البقرة»، فلم تخرج القافية فيها عن (ين)، و(ون)، و(يم)، و(وم). وعلى سبيل الإجمال، فإن هذه القوافي تظهر في خمس وخمسين سورة من سور القرآن. وهذا مثل من أمثلة القوافي غير التامة التي يسمح بها في الشعر أيضاً، ذلك أن التقفية جائزة بين حرفي العلة: الواو والياء، كما تجوز التقفية بين الميم والنون [كذا]. وتوجد مع ذلك حالات أخرى من التقفية غير الكاملة في القرآن التي لم يعتد بها غالباً بوصفها تقفية. إن وجود حروف الباء والdal والقاف في سياقات تكون فيها القافية منتظمة أو متوقعة يؤدي إلى التقفية بين هذه الحروف، وهو ما ينطبق على حرف اللام والراء بالمثل، وتتحقق هذه التقفية على سبيل المثال في سورة «أبى لهب»، حيث تكون كلمات القوافي هي: وب - كسب - لهب - حطب - مسد، وأيضاً في سورة الفلق حيث كلمات القافية هي: فلق - خلق - وقب - عقد - حسد، إلى جانب أمثلة أخرى كثيرة. ولا يسمح بمثل هذه التقفية في الشعر، وعلى قدر ما أعلم، فإن كتاب السجع الذين جاءوا بعد القرآن لم يستخدموها. ويطلق الرماني على القوافي الكاملة مصطلح «حروف متجانسة» بينما يطلق مصطلح «حروف متقاربة»^(٣٩) على القوافي غير الكاملة. أما السيوطي وعدد آخر من النقاد فيستخدمون مصطلح «حروف متمائلة» بدلاً من «حروف

الحالات لما أشرنا إليه من أن الكلمات الأخيرة في العبارات المسجوعة ينبغي أن تقرأ بالتسكين. أما «اختلاف الإشباع» و«اختلاف التوجيه» فتعني اختلاف حركات الحروف السابقة على حرف الروى. ويشير «الإشباع» بصفة خاصة إلى الحركة التي تسبق حرف الروى المتحرك، بينما يشير «التوجيه» إلى الحركة التي تسبق الروى الساكن. ويمكن التمثيل لذلك بسورة «القمر» التي تشمل على تلفية بين كلمات من مثل: قمر، ومستمر، ونذر.

يلاحظ السيوطي أيضاً أن القرآن يشتمل على «لزوم ما لا يلزم» حين تكون التلفية بين أكثر من حرف^(٤٥). بيان ذلك في الآيتين:

«فأما اليتيم فلا تقهر

وأما السائل فلا تنهر» .

حيث القافية بين حرفين لا حرف واحد .

وفي الآيتين:

«تذكروا فإذا هم مبصرون

واخوانهم يمدّون في الغي ثم لا يقصرون» .

(الأعراف - الآيتان ٢٠١ ، ٢٠٢) .

حيث التلفية بين حروف ثلاثة هي الصاد والراء والنون. ويميل الباحث الغربي في الشعر إلى النظر إلى ما سبق على أساس من النظر في المقاطع بدلاً من النظر في الحروف. إن التلفية في القرآن تتحقق غالباً في مقطع واحد، كما هو الحال في سورة الفلق، غير أنها قد تتحقق في ثلاثة مقاطع كما هو الحال في سورة «الزلزلة» حين نلاحظ كلمات: زلزالها — أنقالها — مالها — أخبارها أوحى لها.

متجانسة»^(٤٦) ويخبرنا السيوطي أن بعض النقاد يزعمون أن كل الفواصل في القرآن إما أن تكون حروفاً متماثلة أو متقاربة^(٤٧). ولا يقوم دليل على صحة هذا الزعم، فالفواصل في سورة الأنصار، على سبيل المثال، هي: الله [كذا]، أفواجاً، تواباً.

وتختلف القواعد التي تحكم الكلمات المقفاة في السجع عن قواعد التلفية في الشعر. وأحد هذه الفروق الأساسية هو أن كاتب السجع ينبغي أن يراعى تسكين أواخر الكلمات في الجمل المسجوعة^(٤٨)، إذ يقرر القزويني (توفي ٧٣٩ هـ - ١٣٣٨ م) في تلخيصه أن الأسجاع مبنية على سكون الأعجاز. ويقرر السيوطي كذلك شيئاً مشابهاً فيقول: «مبنى الفواصل على الوقف»^(٤٩). ويبين القزويني أن الإعراب قد يؤدي إلى ضياع القافية، كما هو الحال في المثل العربي «ما أبعد ما فات، وما أقرب ما هوأت». وهناك مثل مشابه في سورة «الإخلاص»:

«قل هو الله أحد

الله الصمد

لم يلد ولم يولد

ولم يكن له كفواً أحد» .

فلو قرئت أواخر هذه الآيات دون تسكين لما تحققت القافية.

ويقرر السيوطي أن بعض ما يعد من عيوب القافية في الشعر يسمح به في السجع: «وما يذكر من عيوب القافية من اختلاف الحركات والإشباع والتوجيه فليس يعيب في الفاصلة»^(٥٠). أما اختلاف الحركات فتحة وكسرة وضمة فلا يؤثر في السجع في معظم

البحث عن قواعد عروضية للسجع

تبدأ التعريفات التقليدية للسجع بالنص على أنه نثر مقسّم إلى عبارات تنتظمها قافية واحدة. وبسبب هذا التعريف ترجم الدارسون الغربيون مصطلح «السجع» بعبارة «نثر مقفى rhymed prose» وقد حاول البلاغيون القدماء فرض ثنائية الشعر/ النثر على ثلاثة أساليب للإنشاء، هي النثر والسجع والشعر الموزون. مما أدى إلى إقحام السجع مع النثر دون وجه حق، لا لشيء إلا لعدم تحقق الأوزان الشعرية فيه. ولقد أدرك كثير من النقاد القدامى ما فى هذا التقسيم من قصور، فيقرر ابن خلدون مثلاً أن النثر يقع فى نوعين؛ المرسل والمسجج^(٤٦)، ولكنه يضيف إلى ذلك أن الكتاب فى عصره يستخدمون «أساليب الشعر ومنازعه» فى نثرهم «وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر ومنازعه فى المنثور من كثرة الأسجاع والتزام القافية ...»^(٤٧).

بيد أن التقفية ليست هى الخاصية الشعرية الوحيدة للسجع، فهناك ضوابط للطول النسبى للعبارات المسجوعة. ورغم أن السجع لا يخضع للعروض الكمى quantitative meter فإنه يخضع لعروض من نوع ما. فكيف يمكن للمرء إذن أن يضع مقياساً لطول الجمل المسجوعة؟

لقد أقر الدارسون منذ زمن طويل أن السجع له خواص الكلام الموزون. ففي عام ١٨٩٦ يقرر جولدزبيرج أن النثر كان أسبق شكل من أشكال التعبير الشعرى فى العربية، وافترض نظرية مؤداها أن الرجز ما هو إلا تطوير لشكل من أشكال السجع الذى ينظمه الوزن^(٤٨). والبحث فى هذا المجال، كما هو الحال فى بحث السجع عموماً، اتسم بالبطء الشديد كما اتسم بالإخفاق فى الجمع بين التحليل النصى ودراسة الأعمال النقدية عن السجع التى أنجزها القدماء. وما يلفت النظر هنا أن

كرنكو Krenkow فيما أورده عن السجع فى الطبعة الأولى للموسوعة الإسلامية (The Encyclopaedia of Islam) لم يستشهد بشيء من أعمال النقاد العرب القدماء^(٤٩). أما زكى مبارك فى كتابه (النثر الفنى فى القرن الرابع) فيطلعنا بشكل جيد على تاريخ السجع واستخداماته فى القرون الأربعة الهجرية الأولى محبلاً إلى عدد من الأعمال النقدية التى أتاحت له^(٥٠). ولم ينشغل زكى مبارك بالتساؤل عن شكل السجع أو قواعده العروضية، بل شغل بدلاً من ذلك بالأجناس والموضوعات التى استخدم فيها السجع ومدى المروحة فى استخدام المؤلفين للسجع على تباينهم، وإلى أى درجة كانت قيمة السجع مع الوسائل البلاغية الأخرى. وقد أدخل بلاشير Régis Blachère تحسيناً على ترجمة مصطلح السجع فجعلها rhymed and rhythmic prose «النثر المقفى ذو الإيقاع» فقدم بذلك أفضل تعريف للسجع حتى الآن، ربما نتيجة لدراساته فى القرآن، حيث يقول عن السجع إنه:

«نوع من النثر يتميز باستخدام وحدات موزونة، عادة ما تكون قصيرة، يتراوح عدد مقاطعها ما بين أربعة إلى ثمانية مقاطع، وأحياناً أكثر من ذلك. وتنتهى هذه الوحدات بقافية. وتنقسم هذه الوحدات الموزونة إلى مجموعات، بحيث يكون لكل مجموعة قافية واحدة. وفى هذه المجموعات لا يشترط أن تتساوى الوحدات فى عدد مقاطعها. وفى التحليل الأخير، فإن العنصر الأساسى هو التقفية. وعلى هذا نستطيع أن نعرف السجع تقريباً بأنه نثر موزون مقفى»^(٥١).

وفى عام ١٩٧٤ قدم شندلين Scheindlin بعض الملاحظات المتعلقة بالتحليل العروضى للسجع فى كتابه

المصادر^(٥٦). وخلاصة ذلك كله أن عدداً من الدارسين المحدثين اهتم بالبحث في القواعد العروضية للسجع وسماته الشعرية. ومن المؤسف أن الدارسين الغربيين، وقد أنفقوا جهداً كبيراً في دراسة النصوص المسجوعة، لم ينتهوا بشكل كافٍ لأعمال النقاد العرب القدامى. ولئن كان الباحثون العرب المحدثون أكثر وعياً بالنقد القديم حول السجع فإنهم لم يطبقوا فهمهم لهذا النقد القديم على نصوص أصلية من السجع، ولو فعلوا لحققوا تقدماً في هذا المجال من الدراسة.

أوزان السجع القائمة على اللفظ

كان ضياء الدين بن الأثير من أوائل البلاغيين الذين ناقشوا فكرة طول العبارة المسجوعة بشيء من التفصيل، كما أنه واحد من القلائل الذين فعلوا ذلك على أساس حسابي^(٥٧). وقد اعتمد كثير من النقاد بعده على صنيعه. وكى تناقش عمل ابن الأثير نحتاج أولاً إلى مقدمة عن بعض المصطلحات المهمة: تسمى الجملة المسجوعة في العربية «سجعة»، كما نسمى «فصلاً» أو «فقرة» أو «قرينة»^(٥٨). ويعطى ابن الأثير في تحليله العروضي للسجع أمثلة يبين فيها كيف تتقارب أطوال العبارات المسجوعة إن لم تتطابق في أطوالها. ويسمى هذه الخاصية باسم «الاعتدال»^(٥٩). ولكن كيف يحدد ابن الأثير طول السجعة؟ إنه يصف هذا الطول على أساس عدد الألفاظ في العبارة المسجوعة. ولا يرد في كلامه شيء عن المقاطع أو تفاعيل الخليل بن أحمد. ويدل ذلك على أن اللفظة عنده هي الوحدة الأساسية لأوزان السجع، وأن كل لفظة تمثل تفعيلة في أوزان السجع بغض النظر عن طول الكلمة أو طول مقاطعها. بعبارة أخرى، إن الألفاظ في السجع تقوم مقام التفاعيل في الشعر.

(الشكل والبنية في شعر المعتمد بن عباد) Form and structure in the poetry of al Muatamid البلاغيين أشادوا بإقامة التوازن بين العبارات المسجوعة، مستشهداً بأهم عمليتين تناولتا هذا الموضوع، هما (كتاب الصناعتين) للعسكري و(المثل السائر)^(٥٢) لضياء الدين بن الأثير. وأشار عبد الفتاح كيليطو عام ١٩٧٦ إلى ما ذكره النقاد القدماء في هذا الصدد:

«يفترض في السجع اتباع وزن ما، أقل جموداً من أوزان الشعر، وإن كان السجع مع ذلك يتبع قواعد بعينها استخلصها البلاغيون وصنفوها»^(٥٣).

وفي عام ١٩٨١ أصدر بيير كرابون Pierre Crapon de caprona كتاباً بعنوان:

(Le Coran : aux sources de la Parole oraculaire)

وقد قام في هذا الكتاب بتحليل للإيقاع، طبقه على عدد من السور المكية، ولم يرجع إلى أى من المصادر القديمة عن السجع^(٥٤). ولما قام «حاييم شينين» Heyim Y. Sheynin عام ١٩٨٢ بتحليل عروضي لمقامات اختارها من الحريري وبيدع الزمان، وجد أن عمل «كيليطو» لم تؤيده المصادر التي اعتمدها، فنهض ببحث مستقل عن الموضوع؛ فدرس أعمالاً بلاغية لبعض القدماء — وإن لم يذكر أيها — غير أنه أخفق في العثور على أى شيء يتصل بالقواعد العروضية للسجع، لذا فإنه ينتهي إلى استخلاص يقول فيه: «من الغريب أن أحداً لم ينتج دراسة عن البنية العروضية للسجع»^(٥٥). ويؤكد أدونيس في كتابه (مقدمة في الشعرية العربية) In- troduction à la poetique arabe الصادر عام ١٩٨٥ أهمية السجع في تطور فكرة الوزن في الشعر العربي، ويقدم أنواعاً مختلفة من السجع عرفها البلاغيون العرب محيلاً إلى (الصناعتين) للعسكري وغيره من

لا تعد ألفاظا قائمة بذاتها. ينطبق ذلك أيضا على اللواحق؛ ذلك أن هذه اللواحق، شأنها شأن بعض الأدوات، لا تقوم بنفسها بل ترتبط دائما بألفاظ. غير أن الحروف والأدوات التي تقوم بنفسها مثل «هل» و«لم» و«من» و«عن» تعدّ تفعيلات شأنها شأن الكلمات القائمة بنفسها.

على أن بعض الحالات يصعب تحديدها، مثل «فى» و«ما» اللتين يقصّر حرف العلة فيهما أحيانا حسب وضع الكلمة واستعمالها. وعلى سبيل المثال، فإن حرف الجر «فى» لا يختلف عن حرف الجر «الباء» فى قولنا «فى الساعة»، «بالساعة» لأن الباء فى حرف الجر «فى» قصّرت فصارت مثلها مثل الباء. لذا فإن حرف الجر «فى» هنا لا يعدّ لفظا، أى لا يعدّ تفعيلة. وينطبق هذا أيضا على «ما» فى أمثلة من مثل:

«وما أدراك ما القارعة».

وحسبما أرى فإن «ما» الأولى فى هذه الآية ينبغي أن تعدّ لفظا، أى تفعيلة، على حين أن «ما» الثانية ينبغي أن تلحق بكلمة القارعة، وحينئذ لا تكون لفظا قائما بذاته. وفى بعض الحالات يسمح بقدر من الحرية فى تقرير ما إذا كانت بعض الألفاظ تستقل بنفسها أم لا. مثال ذلك كلمات القافية فى سورة «الزلزلة»: زلزالها - أنفأها - مالها - أخبارها - أوحى لها.

إن عبارتى «مالها» و«أوحى لها» تتكون كل منهما من لفظين منفصلين، ومع ذلك فإننا من أجل إقامة القافية ينبغي أن نعامل كل عبارة منهما بوصفها لفظا واحدا، لا بوصفها عبارة من كلمتين. وهناك مثل آخر من القرآن أيضا:

«فأمة هادية»

وما أدراك ما هي

نار حامية» (القارعة — الآيات ١٠، ١١).

ويتسق عمل شينين بشكل ملحوظ مع نظام ابن الأثير^(٦٠) برغم عدم معرفته لعمل ابن الأثير. وقد قام شينين بتحليل عروضى مفصل لعدد من مقامات الحريرى والهمداني أدى به إلى الاقتناع بأن السجع يقوم على نظام عروضى أساسه الألفاظ.

وقد يشور هنا اعتراض، تأسيساً على أن بعض مفردات اللغة تكتب على شكل ألفاظ منفصلة ولكنها ليست كذلك، مثل حرف الجر «فى» المتبوع بهمزة وصل. وبرغم أن أمثلة ابن الأثير ليست وفيرة بالقدر الذى يكفى لعمل نظام كامل، فإنها تعين فى بعض الحالات، مثل حالات حروف الجر، والأدوات، والضمائر الموصولة. فعلى سبيل المثال، ينص ابن الأثير على أن الآية التالية تحتوى على ثمانى كلمات:

«بل كذبوا بالساعة وأعتدنا لمن كذب بالساعة سعيراً»^(٦١) (الفرقان آية ١١).

فى هذا المثل نرى ابن الأثير يعدّ حرفى الجر، الباء واللام غير منفصلين عما ألحق بهما، وعلى هذا فإن «الساعة» تقوم مقام تفعيلة واحدة وكذلك «لمن». من هذا يظهر عدم النظر إلى حروف الجر والعطف والأدوات بوصفها ألفاظا منفصلة، وبالتالي فإنها لا تقوم مقام التفعيلة. وعلى هذا فإن «وأعتدنا» تقوم مقام تفعيلة واحدة رغم تكونها من حرف وفعل. وأخيرا فإن أدوات من مثل «بل» تعدّ عند ابن الأثير لفظاً قائماً بنفسه، أى تقوم مقام التفعيلة، فالآية التالية عنده تشمل على تسع ألفاظ:

«إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها تغيظاً وزفيراً»^(٦٢) (الفرقان — آية ١٢).

فها هنا يعدّ ابن الأثير «من» لفظاً منفصلاً، أى تفعيلة. يستبين من هذا كله أن أدوات من مثل حرفى الجر الباء واللام وكذلك واو العطف وفاء السببية... إلخ

إن هذا النوع من العبارات الافتتاحية شائع وإن كان غير ملزم. وقد جاء مثلها في القرآن، ففي الآيات التالية وضعت العبارة الافتتاحية بين قوسين:

«الحمد لله» رب العالمين

الرحمن الرحيم

مالك يوم الدين.

ولقد أخفق العسكري في إدراك هذا الاستخدام للعبارة الافتتاحية، فاستشهد بالعبارة التالية في وصف الجراد ناسباً إياها إلى بعض الأعراب:

«فسبحان من يهلك القوى الأكل»

بالضعيف المأكول.

زاعماً أن عبارة «فسبحان من يهلك القوى الأكل» أطول من العبارة الأخرى، مما يخرج بهذا السجع على قاعدة تساوى طول العبارات المسجوعة. ثم يعضى قائلاً إنه لما كان ذلك في قطعة صغيرة فإنه مما يجاز (٦٥). والحق أن العبارتين المسجوعتين لهما الطول نفسه، ومما يؤكد ذلك الطباق والتوازي بين عبارتي «القوى الأكل» و«بالضعيف المأكول». ولقد أخفق التفتازاني في فهم طبيعة العبارة الافتتاحية حين شرح بعض ما كتبه القزويني؛ برغم أن القزويني لم يقع بأى حال في مثل هذا الخلط. إن القزويني في اتباعه ابن الأثير والعسكري يقرر: «ولا يحسن أن تؤتى قرينة أقصر منها قصراً كثيراً». ويشرح التفتازاني، زاعماً أن قول القزويني «قصراً كثيراً» إنما أراد به تجنّب المساس ببعض ما جاء في القرآن من مثل سورة الفيل التي تجيء فيها السجعة الأولى أطول من الثانية:

«ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل

ألم يجعل كيدهم في

تضليل» (٦٦).

إن عبارة «ماهى» مكونة من لفظين هما «ما» و«هى» ولكننا ينبغي أن نعدهما لفظاً واحداً كى تستقيم قافية السجع.

تبقى بعد ذلك نقاط قابلة للدرس، غير أن الخلاصة التي انتهى إليها شنين، وكان قد سبقه إليها ابن الأثير بما يزيد على سبعة قرون، هذه الخلاصة هي أن اللفظ وليس المقطع هو أساس العروض في السجع. وحين نصف طول السجعة على أساس عدد المقاطع، كما فعل بلاشير، فإن ذلك يؤدي إلى خلط في فهم الأساس العروضى للسجع. ذكر بلاشير أن العبارة المسجوعة تشتمل على مابين أربعة مقاطع وعشرة. ومن الغريب أن شندلين بعد قراءته للقسم الخاص بالسجع في كتاب (المثل السائر) يقرر بغير وجه حق أن ابن الأثير يحدد تساوى عدد المقاطع في العبارات المسجوعة وأنه يؤكد هذا أكثر مما فعل العسكري. والحق أن الانسياق وراء فكرة المقاطع هو نتيجة للعادة المتأصلة في عدّ المقاطع في العروض الشعرى، وهو انصباع مبالغ فيه لنظام الخليل بن أحمد، دون انتباه لفكرة اللفظ (٦٣).

العبارة الافتتاحية في السجع

يسمح لنا أحد أمثلة ابن الأثير تعرف خاصية من خواص السجع، وهي خاصية ذات أهمية بالغة حين نحلل شكل النص المسجوع. ففي العبارة المسجوعة التالية التي ألفها ابن الأثير نفسه:

«الصديق من لم يعتد عنك بخالف

ولم يعاملك معاملة حالف».

في هذه العبارة يقرر ابن الأثير أن كل عبارة تشتمل على أربعة ألفاظ لأن الفصل الأول هو: «لم يعتد عنك بخالف» (٦٤). وهذا يعنى ضمناً أن عبارة «الصديق من» ليست جزءاً من الفصل. وعلى هذا فإن هذه العبارة عبارة افتتاحية تقع خارج بنية السجعة.

وفي مثل ابن الأثير الذى ذكرناه فيما سبق يتكون المطلع من كلمتين: «الصدق من» يتبعه سجتان تتألف كل منهما من أربع كلمات: «لم يعتد عنك بخالف» و«لم يعاملك معاملة حالف».

وفي بعض الحالات يكون طول المطلع مساوياً لطول السجعة، كما فى الفاتحة التى ذكرناها فيما سبق وكما فى سورة «الإخلاص»:

«قل هو الله أحد

الله الصمد».

فالمطلع من كلمتين وكذلك السجعة نفسها. وفى المثل التالى من سورة «العاديات»:

«أفلم يعلم إذا بعثر ما فى القبور

وحصل ما فى الصدور»

(الآيتان ٩، ١٠).

فى هذا المثل يتألف كل من المطلع والسجعة من ثلاث كلمات. ويبدو أن أفضل طول للمطلع هو ذلك الذى يكون أقل طولاً من السجعة أو مساوياً لها. إن أطول أمثلة للمطلع فى القرآن هى تلك التى تساوى الفاصلة من حيث الطول، فالمطلع الذى يزيد طوله عن السجعة يخلّ بالتوازن. ولقد أحس شينين بقصور تحليله فى دراسته عن المقامات، فعُدّ المطلع سجعاً منفصلاً^(٦٩). وأظن أنه أخطأ فى ذلك مرتين، أولاً لأن المطلع نفتقد القافية، وثانياً لأنها تكون فى بعض الحالات قصيرة قصراً مغللاً حين تقارن بالسجعة التالية لها.

عدد الكلمات أو التفاعيل فى السجعة الواحدة

يراعى ابن الأثير طول السجعات، فيقسمها من ثم إلى قسمين أساسيين؛ سجع قصير، وسجع طويل^(٧٠).

وبرغم أن القرآن يشتمل على أمثلة تكون فيها العبارة الثانية أقصر من الأولى فإن ذلك لا ينطبق على سورة الفيل لأن (ألم تر) هى عبارة افتتاحية، وعلى هذا فإن العبارتين متساويتان؛ إذ تتكون كل منهما من خمس كلمات.

ولقد فهم شينين ظاهرة العبارات الافتتاحية بشكل جزئى وإن شرحها بشكل مختلف، إذ يرى أنه حين تكون العبارة الأولى أطول من الثانية بكثير، فإنها يمكن أن تقسم قسمين، بحيث يكون القسم الثانى مساوياً للعبارة الأولى. وعلى هذا فإن القسم الأول يمكن أن يهمل من الناحية العروضية^(٦٧).

يقترح تحليل شينين كثيراً من تحليل ابن الأثير، وحين يقسم شينين العبارة إلى قسمين فإن القسم الأول منها يكون هو ما أسميناه العبارة الافتتاحية، على حين يكون القسم الثانى هو العبارة المسجوعة. وإنه لمن الأولى أن نعد العبارة الافتتاحية وحدة منفصلة وأن نقرر أن السجع بما هو سجع يبدأ بعدها. ولقد رأيت أن أطلق على هذه العبارة الافتتاحية مصطلحاً عربياً هو مصطلح «مطلع»^(٦٨). والحق أن المطلع ملمح يميز بين السجع والشعر الذى لا يند فيه شيء عن النظام العروضى للقصيدة، فى حين أن المطلع يقع خارج الهيكل العروضى للسجع.

إن حدود الاختلاف بين المطلع فى القرآن لا تتسع اتساعاً كبيراً. إنها فى الغالب قصيرة، بل إنها تكون فى بعض الحالات كلمة واحدة أو كلمتين. وفى النماذج التالية من سورة «الزلزلة» يكون المطلع كلمة واحدة أتبع بسجعات تتكون كل منها من ثلاث كلمات:

«إذا زلزلت الأرض زلزالها

وأخرجت الأرض أثقالها

وقال الإنسان مالها».

ويقيم لهذا كله تعريفات رقمية. وهو هاهنا أيضاً يحدد طول السجعة على أساس الألفاظ لا المقاطع أو التفاعيل. وعنده أن السجعة القصيرة هي تلك التي تتكون من كلمتين إلى عشر كلمات^(٧١). أما السجعة الطويلة فتلك التي تتكون من إحدى عشرة كلمة فأكثر. ولا يضع حداً معيناً لطول السجعة، إذ يرى أن السجعة الطويلة لا حدود لها^(٧٢). وأطول مثل يورده من سورة «الأنفال» حيث تتكون السجعة من تسع عشرة كلمة:

«إذ يريكمهم الله في منامك قليلاً ولو أراكمهم كثيراً لفشلتم وتنازعتم في الأمر ولكن الله سلم إنه عليم بذات الصدور» (الآية ٤٣).

«وإذ يريكمهم إذ التقيتم في أعينكم قليلاً ويقللكم في أعينهم ليقضى الله أمراً كان مفعولاً، وإلى الله ترجع الأمور» (الآية ٤٤)^(٧٣).

ويقسم القزويني في (الإيضاح) السجع حسب الطول إلى ثلاثة أقسام، قصير ومتوسط وطويل. غير أنه لا يذكر أرقاماً تحدد ما يعنيه بالطول والقصير. ويضرب مثلاً للسجع القصير من القرآن حين تتألف السجعة من كلمتين:

«والمرسلات عُرُفاً

والعاصفات عصفاء» (المرسلات - الآيتان ١، ٢).

ويضرب مثلاً للسجع المتوسط من سورة «القمر» حيث يتألف السجع من أربعة ألفاظ أو سبعة:

«اقتربت الساعة وانشق القمر

وإن يروا آية يعرضوا ويقولوا سحر مستمر»^(٧٤). (الآيتان ١، ٢).

ويورد القزويني مثلاً للسجع الطويل هو نفسه المثل الذي أورده ابن الأثير. ويضرب القلقشندي أيضاً المثل نفسه غير أنه يقرر أن هذا هو أطول سجع في القرآن، مخالفاً في ذلك ابن الأثير الذي لا يضع حداً بعينه لطول السجعة^(٧٥). إن ما يذهب إليه القلقشندي يمدنا بمقياس آخر، إلى جانب القافية، لتحديد مقدار السجع في القرآن، إذ يلوح لنا أن القلقشندي يذهب إلى أن الآيات إذا طالت عن هذا الحد الذي ذكره لا تدخل في باب السجع لأنها عندئذ سوف تخل بالتوازن والتناسل الواضحين في المثل الذي ذكره. إن القرآن يحتوى على كثير من الآيات التي وإن كانت تجمعها قافية واحدة فإن طولها يتجاوز تسعة عشر لفظاً مما يخرجها عن أن تكون سجعة. فعلى سبيل المثال، فإن الآيات الثلاث ٢٨١، ٢٨٢، ٢٨٣ من سورة «البقرة»، تجمعها قافية (ون) و(يم) غير أن عدد ألفاظها هو ١٥ و١٢٧ و٣٢ على الترتيب.

ومن الواضح إذن أن هذه الآيات لا تقيم سجعة حسب مفهوم القلقشندي، الذي يضيف إلى ما سبق أنه ما دام القرآن هو مثل البلاغة فإن كتاب السجع ينبغي عليهم ألا يزيدوا طول سجعاتهم عن الحد الذي ورد في القرآن^(٧٦). على هذا فإن القلقشندي لا يكتفى بأن يرى أن القرآن يضم قدراً كبيراً من السجع، بعد زعمه أنه فحص آيات القرآن جميعاً، بل يعدّ القرآن النموذج لكل كتاب السجع. ويمضي بعد ذلك ليعطى نصائح العملية لكتاب الدواوين فيما يخص طول السجعات مقررراً أن السجعة الأولى في أي رسالة ديوانية ينبغي ألا تتجاوز السطر الأول إلى السطر الثاني، وذلك حتى يمكن استيعاب فحوى الرسالة في نظرة سريعة. في هذه الحالة فإن الطول المقبول للسجعة يتوقف على مساحة الورق المستخدم^(٧٧).

عدد السجعات في الوحدة الواحدة

إن وحدة القافية هي من تقاليد الشعر، ولكن القافية في سور القرآن أكثر مرونة من ذلك. ومن المسموح به، بل ربما كان من المستحب، أن تتغير القافية من حين لآخر في الكتابات المسجوعة. يؤكد السيوطي هذا الفرق قائلاً: «وجاء الانتقال في الفاصلة والقرينة وقافية الأرجوزة من نوع إلى آخر بخلاف قافية القصيدة»^(٧٨). ويقرر ابن سنان الخفاجي وجود وحدة القافية في بعض المواعظ والمراسلات وفي كتابات أخرى، ولكنه يضيف أنه من الخطأ أن ينشئ كاتب رسالة مسجوعة مستخدماً قافية واحدة، لأن هذا مما يملّ وما يظهر فيه التكلف «لأن ذلك يقع تعرضاً للتكرار وميلاً إلى التكلف»^(٧٩). وبرغم أن القوافي تتعدد في سور القرآن فإن استخدام القافية الواحدة ظاهر أيضاً. وتكون سورة «الأعراف» من ٢٠٦ آية منها ٢٠٣ آية مقفاة على (ون) و(وم)، (ين) و(يم).

أما سورة «المؤمنون» فتتوحد القافية في ١١٨ من آياتها، كما تتوحد في ٩٣ آية من سورة «النمل» و٨٣ آية من «يس»، و٧٨ آية من «الرحمن». غير أننا سنوضح فيما بعد أن هناك وسائل عدة تحدث نوعاً من التقسيم برغم إقامة وحدة القافية. وعلى الطرف الآخر، تحتوي بعض قصار السور على اختلاف في القوافي مثل سورة «العاديات» التي تحتوي على أربع قوافٍ برغم أن عدد آياتها إحدى عشرة.

إذا كان البيت في الشعر هو الوحدة الأساسية فما الوحدة المناظرة في السجع؟ إن البيت الشعري يمكن النظر إليه بوصفه وحدة مستقلة، فهل تكون السجعة الواحدة هي الوحدة المناظرة؟ يجب ابن الأثير عن سؤالنا هذا حين يخبرنا أن التصريح في الشعر يناظر السجع في الشعر^(٨٠). إن التصريح يعنى اتفاق قافيتي مصراع البيت.

ويلوح من كتابات النقاد القدماء تفضيل واضح للسجعات القصيرة. ولهذا يصرّ ابن الأثير، مثله في ذلك مثل العسكري، على تفضيل السجعات القصيرة حتى تتقارب القوافي تقارباً يلذ السامع. إن أفضل سجع من حيث الطول، هو ذلك الذي تتكون عباراته من كلمتين. ويمثل ابن الأثير لذلك بالآيات التالية من سورة «المدثر»:

«[يا] أيها المدثر

قم فأندر

وربك فكبر

وثيابك فطهر

والرجز فاهجر» (المدثر - الآيات من ١ إلى ٥).

إن القواعد التي تحكم طول السجعات أقل جموداً من تلك القواعد التي تحكم الشعر. ومع أن النقاد يوضحون أنه كلما قصرت أطوال السجعات كان ذلك أفضل، فإن بعضهم لا يضع حداً لطول السجعة، على حين أن القلقشندي يصر على أن طول السجعة ينبغي ألا يجاوز تسعة عشر لفظاً، معولاً في ذلك على ما وجدته في القرآن. وعلى أية حال فإن هذا الطول أكثر بكثير من أي بيت شعري. ويندر مع ذلك أن نجد سجعة في هذا الطول فيما كتبه المنشئون بعد ذلك. وعلى الطرف النقيض فإن السجع بين عبارات متتالية لا يجاوز في بعض الحالات كلمتين لكل عبارة، وهذا أقصر من أي مصراع شعري. وفي كل من القرآن وما تلاه من كتابات مسجوعة فإن السجعات القصيرة هي الأكثر شيوعاً وإن كان مدى التفاوت يتسع اتساعاً عظيماً في القرآن.

وعلى هذا، فإن المقارنة تفضي بنا إلى أن نعدّ السجعة في النثر نظيراً للمصراع في الشعر. والحق أن الباقلاني يستخدم مصطلح «مصراع» في الإشارة إلى السجع في مناسبات عدة ^(٨١). وعلى هذا فإن العبارتين المسجوعتين تكونان وحدة سجعية واحدة شأنها في ذلك شأن البيت الشعري. وحين يناقش ابن الأثير كيف تتضام العبارات المسجوعة مكونة وحدة واحدة يمثل بنماذج تشتمل على سجعيتين أو ثلاث ^(٨٢). وبرغم أن متتالية من ثلاث أو أربع سجمات أو أكثر يمكن أن تقيم وحدة سجعية فإن طريقة القدماء تنبئ عن إحساسهم بأن أكثر أنواع السجع شيوعاً هو ذلك الذي يتألف من ثنائيات مسجوعة. وكما يذهب العسكري فإن الأساس في السجع هو عبارتان مسجوعتان ^(٨٣).

ولكن ما القواعد التي تحكم طول الوحدة المسجوعة التي تتحد قوافي عباراتها؟ إن ما يقوله العسكري عن عدد السجمات في الوحدة الواحدة هو الأكثر وضوحاً بين ما قاله النقاد الذين رجعت إليهم. إذ يعتقد العسكري أن السجعيتين تكونان أفضل وحدة سجعية، وإن كان يقبل أن تتألف الوحدة من ثلاث سجمات أو أربع ^(٨٤). وحسبما يرى فإن الوحدة المسجوعة إن زادت على أربع سجمات مالت إلى التكلف: «فإن جاوز ذلك نسب إلى التكلف» ^(٨٥). ويلاحظ شيندلين أن القرآن لا يشتمل على كثير من السجمات المزدوجة، في حين أن مقامات الهمداني تشتمل على عدد كبير منها ^(٨٦). أما مقامات الحريري فإنها مؤلفة كلها تقريباً من السجع المزدوج، أي المؤلف من عبارتين مسجوعتين ^(٨٧). وقد وجد شينين أيضاً أن الغالب على الوحدات المقفاة في مقامات الهمداني والحريري التي حللها أن تتألف من أزواج من العبارات ^(٨٨). ويبدو أن هذين الكاتبين قد اتبعا القاعدة

التي قررهما العسكري. إن الإحصائيات التي قام بها شينين قامت على تحليل ثلاث مقامات طويلة لكل كاتب. ومن هذه الإحصائيات يظهر أن استخدام عبارتين مسجوعتين في كل وحدة يمثل ٩٧ بم ٤٨٪ عند الهمداني، أما استخدام ثلاث عبارات في الوحدة يمثل عنده ٨٣ بم ٢٩٪، على حين أن استخدام أربع عبارات في الوحدة يمثل ١٠٤ بم ١١٪، أما الوحدات التي تطول عن ذلك فتتمثل ١٦ بم ١٠٪. أما بالنسبة للحريري فإن الوحدات المؤلفة من عبارتتين ٢٠٢ بم ٤٢٪، وتلك المؤلفة من ثلاث عبارات تمثل ٢٩٪، على حين أن الوحدة المؤلفة من أربع عبارات تمثل ٥٣ بم ١٧٪، أما الوحدات الأكبر من ذلك فتتمثل ٤٥ بم ١١٪. غير أن هذه النتائج يشوبها انحراف نحو الزيادة نظراً لما ذكرناه قبل ذلك من أن شينين نظر إلى العبارة الافتتاحية بوصفها سجعة إضافية.

وفيما يلي بيان لوحدهات مسجوعة في القرآن ذات أطوال متفاوتة تشتمل كل وحدة منها على عبارات متساوية الطول:

وحدة مؤلفة من آيتين:

«فأثرون به نقعا»

فوسطن به جمعا (العاديات - الآيات ٥٤ و ٥٥).

وحدة مؤلفة من ثلاث آيات:

«والعاديات ضبحا»

فالمجريات قدحا

فالمغيرات صبحا (العاديات - الآيات ١ و ٢ و ٣).

وحدة مؤلفة من أربع آيات:

«ألم نشرح لك صدرك»

وروضنا عنك وزرك

الذى أنقض ظهرك

ورفعنا لك ذكرك.

(الشرح - الآيات ١ و ٢ و ٣ و ٤).

وحدة مؤلفة من خمس آيات:

«تبت يدا أبي لهب وتب

ما أغنى عنه ماله وما كسب

سيصلى ناراً ذات لهب

وامرأته حمالة الحطب

فى جيدها حبل من مسد»

(سورة المسد).

وإذا البحار سجرت

وإذا النفوس زوجت

وإذا الموءودة سلت

بأى ذنب قتلت

وإذا الصحف نشرت

وإذا السماء كشطت

وإذا الجحيم سعرت

وإذا الجنة أزلقت

علمت نفس ما أحضرت» (سورة التكويد-

الآيات من ١ إلى ١٤).

لدينا ها هنا أربع عشرة عبارة مسجوعة تكون وحدة متماسكة دون أى تقسيم داخلى. وتظل القافية ثابتة، كما أن هناك درجة عالية من التوازى بين العبارات التى ينتظمها تركيب نحوى واحد من أولها إلى آخرها.

الوحدات المسجوعة

كيف تتضام السجعات فى مجموعات؟ إن ابن الأثير يعالج الحالات التى تتألف فيها الوحدة من عبارتين أو ثلاث دون إشارة إلى الحد الأقصى لعدد السجعات التى تكون الوحدة الواحدة. غير أنه من الضرورى أولاً أن نعرف الوحدة. إن شيتين يحدثنا عن الوحدة المقفأة، ولكن هذا المصطلح غير كاف لأن مجموعتين أو ثلاثاً من الوحدات المتعاقبة المسجوعة التى يتميز بعضها عن بعض قد تتحد فى القافية. ويمدنا القرآن بأعداد كبيرة

إن مثل هذه الوحدات المسجوعة القصيرة، خاصة التى تتراوح بين ثلاث إلى خمس سجعات، مثل هذه الوحدات شائع جداً فى القرآن. فكيف يتسنى لنا إذن أن نوفق بين اعتراض العسكرى على اشتمال الوحدة المسجوعة على أكثر من أربع عبارات مسجوعة فى الوحدة الواحدة، كيف نوفق بين هذا والنص القرآنى التالى من سورة التكويد:

«إذا الشمس كورت

وإذا النجوم انكدرت

وإذا الجبال سيرت

وإذا العشار عطلت

وإذا الوحوش حشرت

«فأما اليتيم فلا تقهر»

وأما السائل فلا تنهر».

ثم:

«والعاديات ضبحاً»

فالموريات قدحا

فالمغيرات صبحاً.

ويقرر ابن الأثير أن هذا أفضل أنواع السجع لما يخلقه من «اعتدال». ويظهر من الأمثلة التي أوردناها فيما سبق أن هذا النوع من الوحدات المسجوعة قد يمتد ليشمل أكثر من ثلاث سجعات متساوية الطول فيوصل في القرآن إلى أربع عشرة فاصلة.

وفي القالب الثاني من قوالب ابن الأثير تكون العبارة الثانية في الوحدة المكونة من سجعتين أطول قليلاً من الأولى^(٩١). ويقرر العسكري شيئاً مشابهاً يطبقه أساساً على الوحدات المؤلفة من عبارتين، فيذكر أنه إذا لم تكن السجعتان متساويتين في الطول فينبغي أن تكون الثانية أطول من الأولى. وحسبما يرى ابن الأثير فإن هذا لا يقبل إلا في حالة إذا كان طول السجعة الثانية غير مخلّ بالاعتدال: «أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول طويلاً لا يخرج عن الاعتدال»^(٩٢). فإذا طالت أكثر مما ينبغي عدّ ذلك عيباً. ويستشهد ابن الأثير بهذا المثل:

«بل كذبوا بالساعة وأعتدنا لمن كذب بالساعة

سعيها، إذا رأتهم من مكان بعيد سمعوا لها

من السطور المتوالية المتحدة القافية بحيث يصل عددها إلى أربعين أو أكثر أحياناً. غير أنه من الواضح في بنيتها أن السطور تنقسم إلى وحدات أصغر. وعلى هذا فإن القافية ليست هي العامل الموحد الذي يؤدي إلى النص المسجوع إلى مجموعات كما افترض شينين وكما يفهم من كلام بلاشير. والحق أن إدخال مطلع جديد يؤدي بصورة آلية إلى بداية وحدة جديدة، كما يؤدي في معظم الحالات إلى تغيير في طول السجعة. وعلى سبيل المثال، فإن ثلاث سجعات تتألف كل منها من كلمتين قد تتبعها سجعتان تتألف كل واحدة منهما من ثلاث كلمات. إن التغيير في الطول هو بصفة أساسية تغيير في الوزن. وحتى إذا كانت السجعات الخمس متحدة القافية، فمن الواضح أنها تؤلف وحدتين تتميز كل منهما عن الأخرى. ولا يستخدم ابن الأثير مصطلحاً بعينه لمثل هذه الوحدات الكبيرة. إنه يشير إلى وحدات تتألف من سجعتين فيذكر «الفصلتين» أو «السجعتين»، كما يذكر الوحدات المؤلفة من ثلاث سجعات فيستخدم عبارة «السجعات الثلاث» أو عبارة «سجع على ثلاث فقر»^(٨٩). وعلى حين أنني لا أنفي احتمال اكتشاف مصطلحات عربية في أعمال نقدية أخرى فإنني سوف أستخدم مصطلح «الوحدة المسجوعة» بحيث لا يحدث خلط بين هذا المصطلح ومصطلح العبارة المسجوعة.

كما ذكرنا من قبل، فإن ابن الأثير لا يعالج إلا الحالات التي تتألف فيها الوحدة من عبارتين مسجوعتين أو ثلاث. وفي هذه الحدود يناقش أربعة قوالب أساسية^(٩٠)؛ الأول منها يشتمل على سجعات متساوية الطول، وهي تظهر في وحدات تتألف من عبارتين أو ثلاث عبارات مسجوعة. ويورد ابن الأثير أمثلة من القرآن:

تلك التي تسبقها في نطاق أى وحدة تتساوى أطوال
سجعاتها أو تقترب من التساوى. ولا يمدنا ابن الأثير بأى
أمثلة لهذا القالب. وإن المرء ليعجب كيف يتسنى له أن
يحلل سورة «الناس»:

«[قل أعوذ] برب الناس

ملك الناس

إله الناس

من شر الوسواس الخناس

الذى يوسوس فى صدور الناس

من الجنة والناس».

إن السجعات الثلاث الأولى تتسق مع شكل القالب
الأول لابن الأثير، لأن كلا منها تتألف من كلمتين.
غير أن السجعات الثلاث الأخيرة تضعنا إزاء إشكال
واضح، إذ إن الآية الأخيرة أقصر من الآيتين السابقتين
عليها قصراً واضحاً، فعدد كلماتها ثلاث بينما
عدد كلمات الآيتين السابقتين أربع وخمس
كلمات.

أما القالب الرابع، وهو أكثرها تعقيداً، فهو أن
يكون لدينا سجتان متساويتان فى الطول يتبعهما سجة
ثالثة طولها ضعف السجتين السابقتين. ويستشهد ابن
الأثير على هذا القالب بقطعة من إنشائه:

«[الصدق من] لم يعتد عنك بخالف

ولم يعاملك معاملة حالف

وإذا بلغت أذنه وشاية أقام

عليها حد سارق أو

قاذف» (٩٤).

تغيظاً وزفيراً، وإذا ألقوا منها مكاناً ضيقاً

مقرنين دعوا هنالك ثبورا» (الفرقان - الآيات

١١، ١٢، ١٣).

ويذكر بعد ذلك أن الآية الأولى تشتمل على ثمانى
كلمات بينما تشتمل كل من الآيتين التاليتين على
تسع كلمات. ويظهر من هذا أن ما ذكره قبل ذلك لا
ينطبق على الوحدات ذات العبارتين المسجوعتين
فحسب، بل ينطبق أيضاً على الوحدات التى تشتمل
على ثلاث عبارات، وربما ينطبق أيضاً على وحدات
أطول من ذلك. إن القاعدة العامة الضمنية هى أنه فى
الوحدات المسجوعة المؤلفة من عدة عبارات، وحيث
تتساوى أطوال العبارات تقريباً فإنه من المقبول أن تأتى
العبارة الطويلة نالية للقصيرة وليس العكس. والمثال
المألوف لهذا هو من فاتحة الكتاب:

«[الحمد لله] رب العالمين

الرحمن الرحيم

مالك يوم الدين».

فالسجة الأولى هنا مؤلفة من كلمتين وكذلك الثانية،
على حين تتألف الثالثة من ثلاث كلمات، وعلى أساس
حسابى يمكن أن نستنتج من كلام ابن الأثير أن
اختلاف أطوال العبارات المسموح به لا يقع فى أكثر من
كلمة أو كلمتين. وهو يورد مثلاً آخر لسجتين تتألف
الأولى منهما من أحد عشر كلمة والثانية من ثلاث
عشرة.

أما القالب الثالث الذى تكون السجة الثانية فيه
أقصر من الأولى، فينتقده ابن الأثير قائلاً عنه إنه «عيب
فاحش» (٩٣). والنتيجة المنطقية لهذه القاعدة هى أنه
يصبح من غير المقبول أن يكون لدينا سجة أقصر من

ست كلمات لو أردنا. كما يقرر أيضاً أنه إذا كانت كلمات السجعتين الأولى والثانية أربع، كما في المثل الذي استشهد به من إنشائه، فإن السجعة الثالثة ينبغي أن تتألف من عشر أو إحدى عشرة كلمة. ثم يقول بعد ذلك إننا لو طولنا أو قصرنا السجعتين الأوليين فعلياً أن نقصر أو نطيل السجعة الثالثة. وعلى هذا فإن السجعة الثالثة تكون أطول من مجموع الأولى والثانية بمقدار كلمة أو اثنتين أو ثلاث.

ويصف القزويني تفريعاً على الشكل الرباعي. في هذا القالب يكون هنالك ثلاث سجعات، الثانية منها أطول من الأولى، والثالثة أطول من الثانية^(٩٧). والمثل الذي يعطيه لهذا النوع هو من سورة «العصر»:

«والعصر»

إن الإنسان لفي خسر

إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر.

ولا يعطى القزويني اسماً معيناً لهذا النوع من التركيب. وبخلاف ابن الأثير فإنه لا يفرق بوضوح بين الحالات التي تكون فيها السجعة أطول قليلاً من السجعة السابقة عليها، أو ما يشبه ذلك من حالات. وسوف نشير إلى هذا التركيب بمصطلح التركيب الهرمي، وهو يظهر في القرآن عادة في الوحدات المكونة من ثلاث سجعات، وبخاصة في بدايات السور. وتمدنا السطور الأولى من سورة «الضحى» بمثل آخر:

«والضحى»

والليل إذا سجي

ما ودّعك ربك وما قلى.

وهذا التركيب نادر الوقوع في غير القرآن.

وكما يبين ابن الأثير فإن السجعتين الأولى والثانية تحتوى كل منهما على أربع كلمات في حين تحتوى الثالثة على عشر كلمات. وحين نقارن هذا السجع بالشعر نجد أن هذا التشكيل يكافئ بيتاً مصرعاً تبعه بيت آخر غير مصرع. ومثل هذا التشكيل يتحقق في الرباعي الذي يتكون من أربعة مصاريع تتحقق القافية فيه بين المصراع الأول والثاني والرابع^(٩٨). ويمثل القزويني لهذا القالب، ولكنه يكتفى بالقول إن السجعة الثالثة أطول من السجعتين السابقتين عليه:

«خذوه فغلوه»

ثم الجحيم صلوه^(٩٩). (الحاقة - الآيتان ٣٠، ٣١).

ومن هذا المثل نرى أنه من الشائع في هذا القالب أن آية مفردة قد تحتوى على سجتين. وتحتوى سورة «الإخلاص» على مثل مشابه:

لم يلد ولم يولد

ولم يكن له كفواً أحد.

وإذا كان مثل هذا لا يحدث غالباً في القرآن فإنه يكشف لنا عن أن حساب عدد السجعات في القرآن على أساس عدد الآيات لن يكون دقيقاً.

ويبين ابن الأثير أن السجعة الثالثة ينبغي أن تكون أطول من مجموع السجعتين الأولى والثانية. وحين يتحدث عن هذا المثل من القرآن:

«[في] سدرٍ مخضود»

وطلح منضود

وظل ممدود» (الواقعة - الآيات ٢٨، ٢٩، ٣٠).

يقرر أن هذه السجعات الثلاث تتألف كل واحدة منها من كلمتين، ولكن لا بأس من جعل السجعة الثالثة من خمس أو

تصنيف الوحدات المسجوعة

يعتقد شينين أن الوسيلة الوحيدة لبدء وحدة مسجوعة جديدة هي تغيير القافية. وقد ينطبق هذا التحليل على المقامات، ولكنه يخفق في أن يمدنا بتحليل مرضي للسجع في القرآن. إن تغيير القافية ليس هو الوسيلة الوحيدة للفصل بين الوحدات، بل توجد وسائل عدة أخرى في القرآن. ويحدث تغيير القافية بشكل كبير، ولدنا في سورة «العاديات» مثل واضح لهذا النوع في البناء:

{ «العاديات ضبحاً
فالموريات قدحاً
فالمغيرات صبحاً»
(العاديات - الآيات ١، ٢، ٣)

{ «فأترن به نقعاً
فوسطن به جمعاً»
(العاديات - الآيات ٤، ٥)

{ «إن الإنسان لره لكنود
وإنه على ذلك لشهيد
وإنه لحب الخير لشديد»
(العاديات - الآيات ٦، ٧، ٨)

{ «أفلا يعلم إذا بعثر ما في القبور
وحصل ما في الصدور
إن ربهم بهم يومئذ خبير»
(العاديات - الآيات ٩، ١٠، ١١)

تنقسم السورة إلى أربع وحدات مسجوعة، لكل واحدة منها قافية مختلفة. كما تتميز الوحدات بأطوال سجعاتها، فالأولى سجعاتها من كلمتين، والثانية من ثلاث، والثالثة من أربع، والرابعة من ثلاث، فيما عدا السجعة الأخيرة. إذ عدد كلماتها خمس.

وهناك وسيلة أخرى شائعة للفصل بين الوحدات، ألا وهي تغيير طول السجعة دون تغيير القافية. إن هذه

الوسيلة أكثر شيوعاً في القرآن مما في النصوص الأخرى مثل المقامة. وهي ظاهرة تدل على اتجاه النص إلى توحيد القافية. مثال ذلك سورة «الناس»:

{ «قل أعوذ برب الناس
ملك الناس
إله الناس»
الوحدة الأولى

{ «من شر الوسواس الخناس
الذي يوسوس في صدور الناس
من الجنة والناس»
الوحدة الرابعة

إن هذه السورة تنقسم إلى وحدتين برغم وحدة القافية، وكل وحدة تتألف من ثلاث سجعات. أما الوحدة الأولى فسجعاتها من كلمتين على حين أن الوحدة الثانية سجعاتها من أربع ثم خمس ثم ثلاث كلمات. وهناك وسيلة بنيوية أخرى لا تظهر كثيراً، تتمثل في استخدام آية تفصل بين الوحدات، مثلما هو الحال في سورة «الرحمن» وسورة «القمر». إن آية «فبأى آلاء ربكما تكذبان» في سورة «الرحمن»، تتكرر ٣١ مرة في آيات السورة البالغ عددها ٧٨ آية، وهي تفصل بين ٢٨ مزدوجاً، وثلاث ثلاثيات داخل السورة. ويشير ابن أبي الإصبع (توفي ٦٥٤ هـ - ١٢٥٦ م) إلى المزدوج على وجه الخصوص ويسميه «توأم»^(٩٨). ويقول ابن أبي الإصبع إن الآيتين «التوأم» وإن اتحدتا في القافية فإن طول كل منهما يختلف عن الأخرى. وعلى هذا فالآية الأولى من كل توأم تتحد في القافية لا مع ما يليها في التوأم نفسه، بل مع الآية الأولى من التوأم التالي، تماماً كما تتحد قافية الآية الثانية من التوأم مع الآية الثانية من التوأم التالي. يمثل ابن أبي الإصبع لذلك بالآيات التالية من سورة الرحمن:

«يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا. لا تنفذون إلا بسلطان. فبأى آلاء ربكما تكذبان. يرسل عليكم شواظ من نار ونحاس فلا تنصران. فبأى آلاء ربكما تكذبان».

وحسب شرح ابن أبي الإصبع فإن كل توأم هنا يشبه أن يكون بيتاً من الشعر دخله السجع بعد المصراع الأول، مما يعطى انطباعاً بأننا إزاء وزنين في وقت واحد.

أما في صورة «القمر» فإن الآية الفاصلة تؤدي إلى خلق خمس مقطوعات تصف خمس جماعات من العصور القديمة عصت أمر ربها فاستحققت بذلك عقاب الله^(٩٩). تبدأ الآية الأولى من كل مقطوعة بفعل «كذبت»، يتبعها فاعل هو اسم قوم من الأقوام تذكر قصتهم في المقطوعة، وهم أقوام نوح، وعاد، وثمود، ولوط، وفرعون. وتنتهي الآية الأخيرة من كل مقطوعة بسؤال «فهل من مذكر؟». والاختلاف بين عدد الآيات في كل مقطوعة واسع (من ٥ آيات إلى ١١ آية)، وينطبق الشيء نفسه على عدد الكلمات في كل آية إذ يتراوح بين ٤ إلى ١٠ كلمات، وإن كانت الآية الأولى والأخيرة في كل مقطوعة تقيمان إطاراً مطلقاً، وبذلك تتكون وحدة مستقلة.

الوزن في نهاية كل سجعة

يظهر النقاد اهتماماً شديداً بالكلمة الأخيرة في كل سجعة مستخدمين مصطلحات عدة للإشارة إليها من مثل: فاصلة ومقطع، وأحياناً قرينة أو سجع^(١٠٠). وإلى جانب أهمية تقفية هذه الكلمة، فمن المهم أيضاً أن تكون الكلمة من نفس وزن السجعات المجاورة لها. ويقسم النقاد القدماء السجع حسب الوفاء بهذه الخاصية أو عدم الوفاء بها.

فالسجع المطرف هو ذلك الذي تجمع القافية بين فواصله مع اختلاف أوزانها. والمثل القرآني الذي يستشهد به الفلقشندي ونقاد آخرون متعددون هو:

«[مالك لا ترجون لله وقاراً]^(١٠١)»

وقد خلقكم أطواراً (نوح -
الآيتان ١٣، ١٤).

إن كلمتي «وقاراً» و«أطواراً» متحدان في القافية ولكنهما تختلفان من حيث الميزان الصرفي لكل منهما. ويعد النقاد هذا النوع من السجع متأخراً عن السجع «المتوازي»، حيث تحدد الكلمتان الأخيرتان في العبارتين في قافيتيهما ووزنيهما. ومثال ذلك من القرآن:

«[فيها سرٌّ مرفوعة]

وأكواب موضوعة،^(١٠٢) (الفاشية -
الآيتان ١٣، ١٤).

ولا يجمع النقاد على استخدام مصطلح «السجع المتوازي»، فالفلقشندي على سبيل المثال لا يستخدم مصطلحاً بعينه لهذا النوع من السجع، مما يعني أنه يعده العرف السائد الذي يعد السجع المطرف خروجاً عليه^(١٠٣).

إن أهمية الوزن يدل عليها وجود نوع من الإنشاء تتوفر فيه كل شروط السجع عدا القافية، وهو ما يسمى «الازدواج»^(١٠٤) أو «الموازنة»^(١٠٥). يعرف الفلقشندي هذا النوع قائلاً: «أن يختلف حرف الروي في آخر الفقرتين»^(١٠٦). في هذا النوع من الإنشاء فإن الفواصل لا تجمع بينها قافية، أو تكون قوافيها ناقصة ولكنها تتطابق من حيث الوزن. ويعد بعض النقاد «الموازنة» نوعاً من السجع، خاصة إذا كانت فواصله مقفاة جزئياً،

بكلمة وزن فأطلق على أحدهما مصطلح «الوزن الصرفي» وعلى الآخر اسم «الوزن الشعري»^(١١٢).

إن الاتفاق بين الصيغ الصرفية في نهايات العبارات المسجوعة، وإن كان غير لازم، عدّ من الملامح التي تميز السجع. وقد اصطلح النقاد على تسمية هذا الاتفاق باسم «الموازنة»، وكان من الأهمية بحيث دعا النقاد إلى تقسيم السجع على أساس توفر الموازنة أو عدم توفرها. والحق أن الموازنة اكتسبت أهمية ملحوظة حتى إن بعض النقاد عدّها نوعاً من السجع حتى مع عدم وجود القافية.

التوازي العروضي الكامل أو شبه الكامل

ينحصر التوازي العروضي في «الموازنة» في الكلمة الأخيرة من العبارة المسجوعة. بيد أن النقاد عظموا من شأن التوازي العروضي الكامل بين العبارات، وعدّوا هذا النوع من السجع أعلى قيمة من غيره. وقد سمي القلقشندي ونقاد آخرون هذا النوع من السجع باسم «التصريع» أو «السجع المصرع»^(١١٣)، ويسميه العسكري «سجع في سجع»، مضيفاً أن هذا أعلى أنواع السجع^(١١٤). وقد عرفوه بأنه السجع الذي تتشابه فيه كل الكلمات أو معظمها من حيث أوزانها مع ما بناظرها من كلمات في العبارة الأخرى. مثال ذلك من القرآن:

«إن إلينا إيابهم

ثم إن علينا حسابهم» (الغاشية - الآيتان ٢٥، ٢٦).

ومثل آخر :

«إن الأبرار لفي نعيم

وإن الفجار لفي جحيم»

(الانفطار - الآيتان ١٣، ١٤).

ويسمونه في هذه الحالة «سجع متوازن»^(١١٧). ولكن نقاداً آخرين مثل العسكري لا يعدّون هذا سجعاً^(١١٨). ويمثل القلقشندي وآخرون لهذا النوع بالمثل القرآني:

«ونمارق مصفوفة

وزرابي مبثوثة»^(١١٩) (الغاشية - الآيتان ١٥، ١٦).

فكلمتا «مصفوفة» و«مبثوثة» من وزن واحد وإن اختلفتا في القافية. إن فهم «الموازنة» قد يعين على إزالة الخلط بين المصطلحات. وحين نتحدث عن الشعر فإن مصطلح وزن يشير إلى الأوزان المعروفة في الشعر، وعلى هذا المعنى جاء استخدام كلمة «موزون» في تعريف قدامة بن جعفر المشهور للشعر بأنه «كلام موزون مقفى». إن كلمة موزون هنا تشير إلى أوزان الخليل بن أحمد. بيد أننا حين نتكلم عن الشعر فإن مصطلح «وزن» يشير إلى القالب الصرفي للفاصلة، وعندئذ تكون كلمة «موزون» دالة على اتحاد القالب الصرفي دون أن تتضمن بالضرورة إشارة إلى اتحاده في القافية. وقد استخدم الجاحظ كلمة «موزون» بهذا المعنى حين روى خبراً عن عبد الصمد بن الفضل الرقاشي الذي كان كلامه كله مسجوعاً، إذ سأل أحدهم الرقاشي عما يجعله يفضل الكلام المسجوع الذي يحافظ فيه على القافية والوزن، فأجابه الرقاشي بأن المنشور الجيد الذي نطق به العرب أكثر من الجيد الموزون الذي نطقوا به، ولم يبق من المنشور عشرة بينما لم يضع من الموزون عشرة^(١٢٠). وينكر ابن رشيق القيرواني أن يكون السجع موزوناً لأن الخاصيتين اللتين تميزان الشعر هما الوزن والقافية، وقد أخذ السجع خاصية القافية فلم يبق إلا الوزن ميمراً للشعر عن غيره من الكلام^(١٢١). ومن الواضح أن ابن رشيق يستخدم كلمة «وزن» بمعناها الضيق الذي يشير إلى أوزان الشعر. وقد فرق السبكي (توفي ٧٧٣ هـ - ١٣٧٢ م) بين المعنيين اللذين يناطان

خلاصة :

إن تحليل الكتابات النقدية القديمة حول السجع، والبحث في الشكل القرآني، يؤديان إلى إمكان تعريف السجع تعريفاً أكمل. وبرغم النظر إلى السجع بوصفه أحد فروع النثر فإنه في حقيقة الأمر نوع متميز من الكتابة، فهو يتميز عن النثر المرسل وعن الشعر المنظوم. إنه يتألف من عبارات مقفاة اصطلاح على تسميتها سجعاً. وتختلف قواعد القافية في السجع عنها في الشعر. وأظهر اختلاف بينهما يكمن في أن الكلمات الأخيرة في العبارة المسجوعة تنتهي بالسكون. وينى السجع على وزن لفظي، فكل عبارة تتفق في عدد كلماتها مع العبارة الأخرى التي تقيم معها السجع. وعلى هذا، فإن الوحدة الأساسية في القواعد العروضية للسجع هي اللفظ وليس المقطع أو التفعيلة.

ويمثل المطلع عنصراً بنائياً مهماً في الوحدة المسجوعة وإن كان يقع خارج البنية العروضية للسجعات. وبرغم شيوع المطالع فإنها ليست ملزمة، إذ هناك كثير من السور القرآنية التي تخلو منها، كما تخلو منها نماذج أخرى من الكتابات. غير أنه يراعى في استخدام المطالع قيود معينة، إذ ينبغي ألا تكون أطول من السجعة التالية لها.

إن التوازي العروضي في نهايات السجعات هو من التقاليد المرعية ولكنه ليس ملزماً. ويتم التوازي العروضي بأن تتفق الكلمات المتناظرة من حيث قلبها الصرفي. ويقتصر هذا التناغم من حيث تقاليد النثر على الكلمة الأخيرة في السجعة، وإن كانت بعض السجعات يظهر فيها التوازي العروضي الكامل.

وقد اخترت أن أسمى مجموعات السجعات التي تتميز عما يجاورها من سجعات باسم «الوحدات المسجوعة». ولا يحتاج السجع إلى توحيد القافية برغم أن ذلك ممكن. إن المجموعة المسجوعة تتحد في قافيتها غير

في هذين المثليين نجد الكلمات المتناظرة تتحد في قافيتها وصيغها الصرفية فيما عدا الاختلاف بين صيغتي «أبرار» و«فجار» في المثل الثاني. وتتطابق أطوال المقاطع إذا غرضنا النظر عن «ثم» في المثل الأول وحرف العطف في المثل الثاني.

ويتضمن التصريح في كثير من الحالات توازيات مضاعفة من حيث القوافي والأوزان. يمثل العسكري لذلك عبارة البصير :

«حتى عاد» تعريضك نصريحاً

وتريضك تصحيحاً.

كما يمثل بنماذج أخرى من كلام الصاحب بن عباد:

«لكنه عمد للشوق» فأجرى جواده غراً وقرحاً

وأورى زنده قدحاً فقدحاً.

ويذهب الحريري بالسجع المرصع إلى أقصى مدى من حيث التوازي:

«فهو» يطبع الأسجاع بجواهر لفظه

ويقرع الأسباع بزواجر وعظه» (١١٥)

ولا يقتصر الأمر في هاتين العبارتين على التوازي الكامل بين الكلمات من حيث العروض والصيغ الصرفية، بل يتعداه إلى التقفية بين الكلمات المتناظرة. ويذهب شيندلين إلى أن الحريري على وجه الخصوص لم يدخر جهداً في تأليف عبارات مسجوعة من هذا النوع الذي يتميز بما فيه من إيقاع (١١٦). ويعتقد أن هذا النوع من السجع كما استخدمه الهمداني والحريري يمثل أكثر المراحل تقدماً في كتابة السجع في تاريخ الأدب العربي (١١٧). ومن الواضح أن كثيراً من الكتاب والنقاد القدماء يشاركون شيندلين هذا الرأي.

أن القافية ليست هي الوسيلة الوحيدة لتقسيم العبارات المسجوعة إلى مجموعات. فتغير طول السجعات علامة على بداية وحدة مسجوعة جديدة. وتحتوى معظم الوحدات على سلسلة من السجعات ذات الأطوال المتساوية أو القريبة من التساوى، وإن كان هناك تشكيلات أكثر تعقيداً من ذلك، فهناك الوحدات السجعية التي أطلقت عليها اسم الرباعي أو الشكل الهرمى.

وبرغم تحقق البلاغيين القدماء من احتواء القرآن على قدر هائل من السجع، فإن معظمهم نفر من استخدام مصطلح «السجع» في الحديث عن القرآن. إن التحليل الذى نهضت به هذه الدراسة يمكن أن يكون قد أسهم فى بيان بعض الملاحظات حول الاختلافات الشكلية بين السجع فى القرآن والسجع فيما تلاه من كتابات، وبخاصة السجع فى رسائل الصحاب بن عباد وابن العميد إلى جانب سجع مقامات الهمداني والحريري، فالنص القرآنى مثلاً يتجه اتجاهها واضحاً إلى توحيد القافية بالمقارنة بما تلاه من نصوص. كما أن عدد القوافى الشائعة فى القرآن محدود، على حين يظهر فى النصوص الأخرى تنوع أوسع فى استخدام القوافى. ومن جهة أخرى، فإن النص القرآنى يسمح بوجود القوافى غير الثامة، وهو ما لا نجده فى النصوص الأخرى. والسجعة فى القرآن أطول - طولاً واضحاً - من طولها فيما تلاه من نصوص برغم أن قصار السور المكينة تميل إلى السجعات القصيرة إلى حد ما. كما أن طول الوحدة المسجوعة فى القرآن يصل إلى مدى أكبر مما وجد فى النصوص التى تلتها. كما يظهر فى تشكيل الوحدات فى القرآن درجة أعلى من التنوع. وأخيراً، فإن وحدات السجع العروضى من النوع الرباعى ومن النوع الهرمى أكثر شيوعاً فى القرآن بدرجة ظاهرة. وتميل النصوص التى تلت القرآن إلى أن تتألف من عبارات متوازنة كما يصبح تأثير القوافى المضاعفة مهما فى هذه النصوص.

وسؤالنا الآن: ما الذى يتضمنه هذا كله فيما يخص الترجمة العربية لمصطلح السجع؟ إن الترجمة الإنجليزية التقليدية للسجع بأنه النثر المقفى Rhymed prose لا تفى بما نطمح إليه، خاصة أن هذه الترجمة تسقط من حسابها ما فى السجع من قواعد خاصة بالوزن كما تتجاهل ما فيه من قيود أخرى. وقد حاول بلاشير فى ترجمته لمصطلح السجع على أنه النثر الموزون المقفى Rhymed and Rhythmic Prose أن يصلح الأمر، ولكن تظل هذه الترجمة أيضاً مصدراً لسوء الفهم بسبب كلمة نثر Prose، ففى الاستخدام الإنجليزي المؤلف تبدو عبارة «نثر مقفى» منطوية على تناقض. ولا ينحل هذا التناقض إلا حين ننتبه إلى أن تقاليد التراث العربى الأدبى قد أدت بشكل ما إلى تأسيس خضوع غير مبرر لأوزان الخليل بن أحمد بوصفها المقياس الأساسى للترفة بين ما هو نثر وما هو شعر. إن النظرة الحديثة للشعر على أنه تلك النصوص التى تطمح إلى أن ينظر إليها بوصفها شعراً، أو النظرة التى يبنهاها ياكوبسون Jakobson ومؤداها أن القصيدة هى ذلك النص الذى تعلق فيه الوظيفة النظامية Syntagmatic على الوظيفة الاستبدالية Paradigmatic. إن أياً من هاتين النظرتين تجيز لنا بسهولة نسببة أن ندخل السجع فى مجال التعبير الشعرى. ومع ذلك، فليست تلك هى القضية المهمة، فالمسألة، بالأحرى، هى أنه فى نطاق الدراسة العربية التقليدية كان هناك وعى عميق بالخاصية الشعرية للسجع. وقد وجد كثير من النقاد صعوبة فى الإقرار بذلك صراحة، إما بسبب طغيان بعض التقاليد، أو بسبب طغيان الشعر العروضى. غير أن هذا الوعى بشاعرية السجع أدى بنقاد آخرين من أمثال ابن الأثير إلى تحليل السجع بوصفه نوعاً من التعبير الشعرى الذى يعول على الكلمات بدلاً من المقاطع. إن مثل هذا الوعى يظهرنا على ما فى النثر من تفاعل مركب بين الأوزان والقوافى والصيغ الصرفية. وقد قاد هذا الوعى الشاعر أحمد شوقى إلى الإعلان عن أن «السجع شعر العربية الثانى».

تعقيب المترجم:

١ - حاولت في هذه الترجمة أن أنقل النص نقلاً أميناً. غير أن الأمانة تعني قبل كل شيء الوضوح في التعبير عن فكرة الكاتب الأصلية حتى وإن أدى ذلك إلى انحراف عن المعنى الحرفي في بعض الحالات. وقد اقتضى مني ذلك أحياناً بعض التقديم أو التأخير أو الحذف. لقد كنت في هذه الترجمة «نفعياً» إلى حد ما، إذ كنت أضع نصب عيني فائدة القارئ، مادامت هذه الفائدة لا تؤدي إلى تحريف الأفكار الأصلية.

٢ - وإذا كان لي أن أعلق على النص من حيث وجهته العامة فإنني أعده داخلياً في باب ما نسميه إحياء التراث. فالكاتب كما قرر منذ البداية يكمل جهود القدماء مع عدم التخلي عن موقفه النقدي. ولا أظن أن إحياء التراث يعني أكثر من هذا. إن الكاتب الذي يزعم أنه يحيى التراث لأنه يردّد كلام القدماء معوَّلاً على أنه ليس بالإمكان أبدع مما كان، يقتل هؤلاء القدماء متوهماً أنه يحييهم. ولم يفعل هؤلاء القدماء ذلك، ولو فعلوا ما تعدّدت الاجتهادات في فهم أعمالهم. ولا أظن أنني أبعد عن الحقيقة إذا قلت إن جهد المؤلف يمكن أن يصنف في باب دراسات إعجاز القرآن، خاصة أنه وصل إلى نتائج محددة في الاختلافات الأسلوبية بين القرآن الكريم وغيره من النصوص.

٣ - غير أن هذا كله لا يمنع من ممارسة ما نسميه نقد النقد، بل يحفز إليه. وأول سؤال أطره في هذا الصدد هو: هل اشتراك نصوص متباينة في ملمح أسلوبى معين يعنى وضع هذه النصوص جميعاً تحت «جنس» واحد؟ إن المؤلف يكاد يؤمن بوجود جنس أدبي اسمه «السجع» مما يخرج بهذا السجع

عن أن يكون مجرد وسيلة أسلوبية ضمن وسائل أخرى. إن المؤلف يضع «السجع» إزاء الشعر برغم اعترافه منذ البداية أن السجع وسيلة تعبيرية شاع استخدامها في الأدب في كتابات ذات طابع علمي. ولو حصرنا أنفسنا داخل دائرة الأدب، فهل يتساوى فن كتابة المقامة مع فن كتابة الرسائل لمجرد شيوع السجع في الغنين؟

٤ - لقد أدى اعتناق هذه الفكرة بالمؤلف إلى انتقاد بعض العلماء القدماء الذين تخرجوا من استخدام مصطلح «السجع» حين يكون الكلام عن القرآن. صحيح أن بعض هؤلاء العلماء عبروا عن اعتقادهم بأن واجب الاحترام يقتضى ذلك. ولكن أليس من الممكن أن يكون لهذا الموقف «باطن» نقدي؟ أليس من الجائز أن يكون الدافع النقدي وراء هذا الموقف هو إحساس هؤلاء العلماء بأن القرآن الكريم خطاب خاص، ومن ثم فإن تخصيص مصطلح للكلام عنه أمر واجب؟ أظن أن هذا التأويل لموقف القدماء جائز، خاصة حين نتذكر موقف طه حسين الذي رفض أن يضع القرآن تحت جنس النثر كما رفض أن يضعه تحت جنس الشعر صادراً في ذلك عن حس نقدي يشبه - في ظني - حس القدماء. لقد أصرّ طه حسين، كما ينقل عنه زكي مبارك في كتابه المتضمن في هذه الدراسة، على أن القرآن ليس شعراً أو نثراً، بل هو قرآن، أى أنه جنس قائم بنفسه. إن العلماء الذين رفضوا استخدام مصطلح السجع توجهوا - على الأرجح - عن إيمان راسخ ببيان الشكل لا ينفصل عن المضمون.

ولقد أصاب ابن الأثير حين أوّل قول الرسول (ﷺ) للرجل الهذلي «أسجعاً كسجع الكهان؟» بأنه يعنى «أحكمماً كحكم الكهان؟» فإن شكل

إذ كيف يستبين الإعجاز إذا لم نقارنه بغيره من الكلام؟

٦ - يلاحظ أن المؤلف أشار إلى ما يراه جولدزيهير من أن العربي لم يكن يقبل حديثاً دينياً إذا لم يكن هذا الخطاب مسجوعاً. ويلمح جولدزيهير في هذه الملاحظة إلى العلاقة بين النص القرآني وما سبقه من خطابات دينية مسجوعة اعتادها العرب، أى إلى العلاقة بين القرآن الكريم وسجع الكهان على وجه الخصوص. ولا شك في وجود تشابه شكلي بين القرآن وهذا السجع. غير أن هذا التشابه لا يؤدي بنا إلى الخلط بين الخطابين، والدليل التاريخي على ذلك أن العرب أنفسهم أدركوا الفرق القيمي بين الخطابين. وقصة دخول عمر بن الخطاب الإسلام مشهورة، فقد آمن بمحمد (صلعم) ورسالته بعد سماعه سورة «طه» وكان قبل ذلك من أشد المعاندين للإسلام. ولم يخلط عمر بن الخطاب بين الخطابين. ولو كان الأمر على غير ذلك لما أثرت فيه سورة «طه» هذا التأثير. بعبارة أخرى، لو كانت هناك أدنى شبهة في أن القرآن امتداد طبيعي لسجع الكهان لما آمن به العرب، ولما قامت الحضارة الإسلامية التي يستند إنجازها بفروعه المختلفة إلى هذا النص.

إن جولدزيهير حين يشير إلى الصلة الشكلية بين القرآن وخطابات أخرى يفرض النظر تماماً عن الفروق القيمة بين النصوص، مع أن القيمة معيار يستخدم أحياناً في إدخال بعض النصوص في مجال الأدب أو إخراجها منه. إن أناشيد الأطفال تسير على القواعد الشكلية للشعر ولا ندخلها في جنس الشعر، وإنما ندخلها في جنس «أدب الأطفال». ولا حجة في القول بأن سجع الكهان لم يبق منه إلا النماذج الرديئة لأن العرب أنفسهم اطلعوا على نماذجه الجيدة، وأدركوا مع ذلك الفرق القيمي بين القرآن وتلك الأسجاع.

سجع الكهان لا ينفصل عن «حكمهم». وإذا شئنا استخدام المصطلح الحديث قلنا إن سجع الكهان لا ينفصل عن إيديولوجية الكهان، وهى تعبير عن وجه من وجوه الجاهلية التي ناهضها الإسلام ضمن ما ناهض من إيديولوجيات، فشكل الكلام لا ينفصل عن مضمونه.

٥ - إن عدم التفات المؤلف إلى أهمية السياقات المختلفة للسجع، مع إيمانه بأن السجع جنس أدبي دفعه أيضاً إلى الإلماح إلى أن ابن سنان الخفاجي قرر قاعدة عن السجع تناقض القرآن، ذلك أنه أدان النص المسجوع إذا وحد القافية بين عبارات كثيرة. وقد ضرب المؤلف أمثلة عدة من القرآن يشيع فيها توحيد القافية مما ينقض حكم ابن سنان. غير أن ابن سنان - كما فهمت من كلام المؤلف نفسه - أدان تكرار القافية تكراراً كثيراً في كتابة الرسائل وأباحها في المواعظ. ذلك أن المواعظ «جنس» أو خطاب مختلف عن جنس كتابة الرسائل. ولا شك أن القرآن بدوره خطاب مختلف عن الرسائل ومن ثم فلا تناقض بين حكم ابن سنان الخفاجي وما جاء في القرآن من تكرار للفواصل كما يبنى كلام المؤلف، فالحكم الجمالي على وسيلة أسلوبية يختلف من جنس أدبي إلى آخر. وقد نقبل تكرار السجع في سياق ما ونرفضه في سياق آخر.

على أنني لا أذهب إلى الطرف النقيض بحيث أفصل فصلاً قاطعاً مطلقاً بين السياقات المختلفة أو الخطابات المتعددة في الثقافة الواحدة، لأن مثل هذا الفصل يؤدي إلى موقف شبيه بموقف بعض القدماء والمحدثين حين رفضوا مقارنة القرآن الكريم بأى نص آخر تأسيساً على أن كلام الله تعالى لا يقارن بكلام البشر. والحق أن هذا الموقف يقضى على فكرة الإعجاز من أساسها،

الملحق : إحصائية عن الفواصل في القرآن

عدد الفواصل	عدد الآيات	رقمها	السورة
٩٣	٩٣	٢٧	النمل
٨٧	٨٨	٢٨	القصص
٦٨	٦٩	٢٩	العنكبوت
٥٨	٦٠	٣٠	الروم
٣٠	٣٤	٣١	لقمان
٢٩	٣٠	٣٢	السجدة
٦٠	٧٣	٣٣	الأحزاب
٥٢	٥٤	٣٤	سبأ
٤٢	٤٥	٣٥	فاطر
٨٣	٨٣	٣٦	يس
١٨٠	١٨٢	٣٧	الصفافات
٨٣	٨٨	٣٨	ص
٧٠	٧٥	٣٩	الزمر
٧٦	٨٥	٤٠	غافر
٤٦	٥٤	٤١	فصلت
٤٧	٥٣	٤٢	الشورى
٨٨	٨٩	٤٣	الزخرف
٥٩	٥٩	٤٤	الدخان
٣٠	٣٠	٤٥	الجاثية
٣٥	٣٥	٤٦	الأحقاف
٣٥	٣٨	٤٧	محمد
٢٨	٢٩	٤٨	الفتح
١٧	١٨	٤٩	الحجرات
٣٨	٤٥	٥٠	ق
٥٥	٦٠	٥١	والذاريات
٤٧	٤٩	٥٢	والطور
٦١	٦٢	٥٣	والنجم

عدد الفواصل	عدد الآيات	رقمها	السورة
٧	٧	١	الفاتحة
٢٦٤	٢٨٦	٢	البقرة
١٨٣	٢٠٠	٣	آل عمران
١٤٣	١٧٦	٤	النساء
١٠٨	١٢٣	٥	المائدة
١٥٩	١٦٥	٦	الأنعام
٢٠٣	٢٠٦	٧	الأعراف
٦٤	٧٥	٨	الأنفال
١٢٤	١٢٩	٩	التوبة
١٠٧	١٠٩	١٠	يونس
١٠١	١٢٣	١١	هود
١٠٧	١١١	١٢	يوسف
٣٧	٤٣	١٣	الرعد
٢٨	٥٢	١٤	إبراهيم
٩٧	٩٩	١٥	الحجر
١٢٦	١٢٨	١٦	النحل
٩٩	١١١	١٧	الإسراء
١١٠	١١٠	١٨	الكهف
٨٩	٩٨	١٩	مريم
١٣٤	١٣٥	٢٠	طه
١١١	١١٢	٢١	الأنبياء
٣٦	٧٨	٢٢	الحج
١١٨	١١٨	٢٣	المؤمنون
٥٩	٦٤	٢٤	النور
٧٧	٧٧	٢٥	الفرقان
٢٢٣	٢٢٧	٢٦	الشعراء

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
القمر	٥٤	٥٥	٥٥
الرحمن	٥٥	٧٨	٧٨
الواقعة	٥٦	٩٦	٩٠
الحديد	٥٧	٢٩	١٩
المجادلة	٥٨	٢٢	١٦
الحشر	٥٩	٢٤	١٧
المتحة	٦٠	١٣	٨
الصف	٦١	١٤	١٣
الجمعة	٦٢	١١	١١
المنافقون	٦٣	١١	١١
التغابن	٦٤	١٨	١٣
الطلاق	٦٥	١٢	١٠
التحریم	٦٦	١٢	١١
الملک	٦٧	٣٠	٣٠
القلم	٦٨	٥٢	٥٢
الحاقة	٦٩	٥٢	٤٩
المعارج	٧٠	٤٤	٣٦
نوح	٧١	٢٨	٢٢
الجن	٧٢	٢٨	١٧
المزمل	٧٣	٢٠	١٧
المدثر	٧٤	٥٦	٥٤
القيامة	٧٥	٤٠	٣٩
الإنسان	٧٦	٣١	٣٠
المرسلات	٧٧	٥٠	٤٦
النبا	٧٨	٤٠	٣١
والنازعات	٧٩	٤٦	٣٨
عبس	٨٠	٤٢	٣٥
التكوير	٨١	٢٩	٢٥
الانفطار	٨٢	١٩	١٧
المطففين	٨٣	٣٦	٣٦
الانشقاق	٨٤	٢٥	٢٣
البروج	٨٥	٢٢	١٧
الطارق	٨٦	١٧	١٤
الأعلى	٨٧	١٩	١٩

السورة	رقمها	عدد الآيات	عدد الفواصل
الغاشية	٨٨	٢٦	٢١
الفجر	٨٩	٣٠	٢٨
البلد	٩٠	٢٠	٢٠
الشمس	٩١	١٥	١٥
الليل	٩٢	٢١	٢١
الضحى	٩٣	١١	١٠
الشرح	٩٤	٨	٨
التين	٩٥	٨	٨
العلق	٩٦	١٩	١٨
القدر	٩٧	٥	٥
البينة	٩٨	٨	٦
الزلزلة	٩٩	٨	٦
العاديات	١٠٠	١١	١١
القارعة	١٠١	١١	٦
التكاثر	١٠٢	٨	٨
العصر	١٠٣	٣	٣
الهمزة	١٠٤	٩	٨
الفيل	١٠٥	٥	٥
قريش	١٠٦	٤	لا يوجد
الماعون	١٠٧	٧	٧
الكوثر	١٠٨	٣	٣
الكافرون	١٠٩	٦	٢
النصر	١١٠	٣	لا يوجد
المسد	١١١	٥	٥
الإخلاص	١١٢	٤	٤
الفلق	١١٣	٥	٥
الناس	١١٤	٦	٦

مجموع الآيات = ٦٢٣٦

الآيات المقفاه = ٥٣٥٥

النسبة المئوية = ٨٥,٩٪

المواش

Ignaz Goldziher, *Abhandlungom arabischern philolog*, (Leiden: E.J.Brill. 1896), 2: 59.

(١)

(٢) ابن سنان الخفاجي، عبدالله بن محمد. *سر الفصاحة*، تحقيق عبدالمعالم الصعيدى (مطبعة محمد على صبيح القاهرة ١٩٦٩). ١٦٧.

Introduction ■ *Islamic Theology and Law*, trans. Andras and Ruth Hamuri, ed. Bernard Lewis (Princeton: Princeton University Press (٣) 1981).

(٤) انظر: إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر (دار المعارف - القاهرة).

(٥) جلال الدين السيوطي. *الإتقان في علوم القرآن*. (دار المعارف - القاهرة ١٩٥١) ج٢، ص ٩٧.

(٦) يشير المؤلف إلى بعض الآيات التي جاء فيها ذكر ذلك [المرجع].

(٧) انظر: ابن خلدون، المقدمة، يشير المؤلف إلى ترجمة ابن خلدون، مما لا يعنى القارئ العربى [المرجع].

(٨) أبو هلال العسكري، *كتاب الصنائع*، تحقيق على محمود الجبلاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم (دار إحياء الكتب العربية - القاهرة ١٩٥٢) ص ٢٦١.

(٩) إعجاز القرآن، ص ٨٧.

Franz Buhl in *The Encyclopaedia of Islam*, 1st edition.

(١٠) انظر:

(١١) السنن، تحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد (دار إحياء السنة النبوية - القاهرة ١٩٧٠) ج٤، ص ١٩٢ - ١٩٣.

(١٢) *كتاب الصنائع*، ص ٢٦١.

(١٣) إسحق بن إبراهيم الكاتب. *البرهان في وجوه البيان*، تحقيق أحمد مطلوب (بغداد، ١٩٦٧) ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

(١٤) *المثل السائر*، ج١، ص ٢٧٥.

(١٥) نفسه، ج١ ص ٢٧٥.

(١٦) يعنى بالوزن هنا الصيغة الصرفية، وتناقش هذه النقطة فيما يلى.

(١٧) الجاحظ، *البيان والتبيين*، تحقيق عبدالسلام هارون (مكتبة الخالجي - القاهرة ١٩٦٠) ج١، ص ٢٨٨.

(١٨) *النكت في إعجاز القرآن*، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام (المطبعة التيمورية - القاهرة ١٩٦٩)، ص ٩٧.

(١٩) نفسه، ص ٩٧.

(٢٠) نفسه، ص ٩٧ - ٩٨.

(٢١) نفسه، ص ٩٨.

(٢٢) *إعجاز القرآن*، ص ٨٨.

(٢٣) *المثل السائر*، ج١ ص ٢٧٦.

(٢٤) نفسه، ص ٢٦١.

(٢٥) سوف تناقش فكرة ازدواج فيما بعد.

(٢٦) *كتاب الصنائع*، ص ٢٦٠.

(٢٧) *الإتقان في علوم القرآن*، ج٢، ص ٩٧.

(٢٨) انظر على سبيل المثال: محمد بن أبى بكر الرازى، *روضة الفصاحة*، تحقيق أحمد النادى دار الطباعة المحمدية - القاهرة ١٩٨٧، ص ٢١٠.

(٢٩) (المرجع) يناقش المؤلف فى هذا الهامش ترجمة القرآن مما لا يتصل بالقارئ العربى.

(٣٠) الشرح المختصر للمختصر المفتاح (قم: مطبعة قم - ١٣٧٥ هـ) ج٣، ص ١٧٥.

(٣١) *الإتقان في علوم القرآن*، ج٢، ص ٩٧.

The Quran I, in *Cambridge History of Arabic Literature to the end of Umayyad Period*, ed. A.F.L.Beeston (Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1983), 196.

Pre-Islamic Poetry, Ibid. 34

(٣٣) انظر:

(٣٤) *المثل السائر*، ج١ ص ٢٧١.

(٣٥) أحمد بن على الفلقشندى، *صحيح الأعشى* (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٦٤) ج٢، ص ٢٨٠.

(٣٦) انظر: سعيد الأفخش - القوافى (مطبعة مديرية إحياء تراث القديم - دمشق ١٩٧٠).

On rhyme in the Quran, Theodor Nöldeke *Geschichte des Quran*, revised by Friedrich Schwally (New York: Georg Olms Ver- lag. 1970) 1:37-42.

(٣٨) السيوطي، *الإتقان*، ج٢، ص ٩٧.

(٣٩) *النكت*، ص ٩٨ - ٩٩.

- (٤٠) الإيقان، ج٢، ص ١٠٥.
- (٤١) نفسه.
- (٤٢) جلال الدين القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق عبدالرحمن البرقوقي (دار الفكر العربي - القاهرة، ١٩٠٤)، ص ٤٠٠.
- (٤٣) الإيقان، ج٢، ص ٩٧.
- (٤٤) نفسه، ج٢، ص ٩٧.
- (٤٥) نفسه، ج٢، ص ١٠٤ - ١٠٥.
- (٤٦) يشير المؤلف في هذا الهامش إلى ترجمة المقدمة لابن خلدون (المترجم).
- (٤٧) نفسه.
- Abhandlungen Zur arabischen Philologie, I : 59.
- The encyclopaedia of Islam, 1st edition, s.v.Sadj.
- (٤٨) انظر.
- (٤٩)
- (٥٠) زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع (دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٣٤)، ج١، ص ٧٥ - ١٢٣.
- Régis Blachère, Histoire ■ la Littérature Arabe des Origines ■ fin du XV Siècle de J.C (Paris: Adrien-Maisonneuve, انظر : ١٩٦٤), 189.
- Leiden: (Brill, 1974) - 58.
- (٥١) انظر : (٥٢)
- «Le Genre seance: ■ introduction», Studia Islamica 43 (1976). 29.
- (٥٣) انظر :
- (Publications Orientalists de France, 1981).
- (٥٤) انظر :
- «A Prosodic Study of Saj' in classical Maqamat, Parts I and II (Unpublished papers, Univ. of Pennsylvania, 1982) Part I p.5.
- (٥٥) انظر :
- Adonis, Introduction à ■ Poétique arabe, trans. Bassem and Anne Wade (Paris: Editions Sindbad. 1985) 23.
- (٥٦) انظر :
- (٥٧) انظر : المثل السائر، ج١، ص ٢٧١ - ٣٣٧.
- (٥٨) ابن الأثير يستخدم غالباً مصطلح «فصل» ولكننا سنستخدم مصطلح «سجع» خلال دراستنا.
- (٥٩) المثل السائر، ج١، ص ٣٣٣.
- A Prosodic Study of Saj, in classical Maqamat, Part II'p. 115.
- (٦٠)
- (٦١) المثل السائر، ج١، ص ٣٣٣ - ٣٣٤.
- (٦٢) نفسه، ج١، ص ٣٣٣ - ٣٣٤.
- (٦٣) يشتق من ذلك كمال أبو ديب في دراسته: البنية الإيقاعية في الشعر العربي (دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٤).
- (٦٤) نفسه، ج١، ص ٣٣٤.
- (٦٥) كتاب الصناعتين، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ وانظر ص ٢٦٤ للمزيد من الأمثلة.
- (٦٦) الشرح المختصر، ج٣، ص ١٧٤.
- (٦٧)
- Sheynin, Part II. 115.
- (٦٨) (المترجم) يشير المؤلف إلى بعض الكتابات الإنجليزية عن الموشحات الأندلسية واستخدام مصطلح «مطلع». الكتاب هو:
- James Monroe, Hispano-Arabic Poetry (Berkeley Univ. of California Press. 1974) 392.
- Ibid, i-ii
- (٦٩)
- (٧٠) المثل السائر، ج١، ص ٣٣٥ - ٣٣٧.
- (٧١) يجب ملاحظة أنه برغم إقرار ابن الأثير أن أقصر سبعة ممكنة هي التي تتكون من كلمتين، فإنه من الممكن أن نجد سبعة من كلمة واحدة إذا كانت جزءاً من بنية أكبر، كما في الآية الأولى من سورة «الرحمن».
- (٧٢) المثل السائر، ج١، ص ٣٣٧.
- (٧٣) نفسه، ج١، ص ٣٣٧.
- (٧٤) الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبدالنعم خلفاوي (دار الكتب اللبنانية، بيروت، ١٩٤٩)، ج٢، ص ٥٤٨ - ٥٤٩.
- (٧٥) صبح الأعشى، ج٢، ص ٢٨٧.
- (٧٦) نفسه.
- (٧٧) نفسه.
- (٧٨) الإيقان، ج٢، ص ٩٧.
- (٧٩) سرّ الفصاحة، ص ١٧١.
- (٨٠) المثل السائر، ج١، ص ٣٣٨.
- (٨١) إعجاز القرآن، ص ٩٠ - ٩٩.

Scheindlin, op. cit, 57.

Sheynin, part II p. 115.

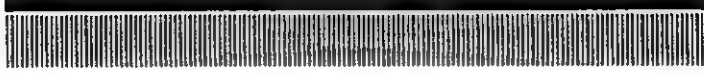
- (٨٢) المثل السائر، ج١، ص ٣٣٣ - ٣٣٥.
- (٨٣) كتاب الصنائع، ص ٢٦٠.
- (٨٤) نفسه، ص ٢٦٣.
- (٨٥) نفسه ص ٢٦٣.
- (٨٦) زكي مبارك، النشر الفني - ج١، ص ١٣٧.
- (٨٧) انظر :
- (٨٨) انظر :
- (٨٩) المثل السائر، ج١، ص ٣٣٣ - ٣٣٥.
- (٩٠) نفسه .
- (٩١) كتاب الصنائع، ص ٢٦٣.
- (٩٢) المثل السائر، ج١، ص ٣٣٣.
- (٩٣) نفسه، ج١، ص ٣٣٥.
- (٩٤) نفسه، ج١، ص ٣٣٤.
- (٩٥) ناقش المؤلف هذا الغالب في دراسة غير منشورة [المترجم].
- (٩٦) تلخيص ص ٣٩٩ والإيضاح - ج٢، ص ٥٤٨.
- (٩٧) الإيضاح، ج٢، ص ٥٤٨.
- (٩٨) تحرير التحرير (لجنة إحياء التراث الإسلامي - القاهرة، ١٩٦٣) ص ٥٢٢ - ٥٢٣.
- (٩٩) يشير المؤلف إلى ترجمة لمعاني القرآن [المترجم].
- (١٠٠) انظر : السيوطي، الإتقان - ج٢، ص ٩٧.
- (١٠١) صبح الأعشى ج٢، ص ٢٨٢.
- (١٠٢) الفزويني، التلخيص، ص ٣٩٨.
- (١٠٣) صبح الأعشى، ج٢، ص ٢٨٢ - ٢٨٣.
- (١٠٤) نفسه، ج٢، ص ٢٨٣.
- (١٠٥) ابن الأثير، المثل السائر، ج١، ص ٣٧٧ - ٣٨٠.
- (١٠٦) صبح الأعشى، ج٢، ص ٢٨٢.
- (١٠٧) النويري، نهاية الأرب، ج٧، ص ١٠٤.
- (١٠٨) كتاب الصنائع، ص ٢٦٣.
- (١٠٩) صبح الأعشى ج٢، ص ٢٨٣.
- (١١٠) البيان والتبيين، ج١، ص ١٥٨.
- (١١١) ابن رشيقي الفهرستاني، العمدة، تحقيق محمد بدر الدين الحلبي (مكتبة الخانجي - القاهرة، ١٩٠٧) ج١، ص ١٣٧.
- (١١٢) السبكي، بهاء الدين أحمد، عروس الأقواح في شرح تلخيص المفاتيح (بولاق، القاهرة، ١٩٠٠) ج٤، ص ٤٥٦.
- (١١٣) صبح الأعشى، ج٢، ص ٢٨٢.
- (١١٤) كتاب الصنائع، ص ٢٦٣.
- (١١٥) الإيضاح، ج٢، ص ٥٤٧.
- (١١٦) انظر :
- (١١٧) نفسه.
- (١١٨) لأن النقيضة تخرج الكلام عن أن يكون ثراء، كما أن كلمة «ثراء» تخرج الكلام عن أن يكون مقفى [المترجم].
- (١١٩) أحمد شوقي: أسواق الأدب (المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة، ١٩٧٠)، ص ١١٥.

Form and structure in ■ poetry of al Mutamid, P. 58.

ولكم فى القصص حياة

قراءة فى تجليات المقدس والجميل
من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد

حسن طلب *



الصراع، كل واحد يريد أن يستأثر بهاتين المملكتين: الرمز والخيال، لنفسه ولخدمة أغراضه الخاصة. وننظر الآن لترى مصداق ذلك فى التراث الإسلامى من خلال الصراع بين قيمتى القداسة والجمال.

عرفت العربية مصطلح القداسة واشتقاقاته، فقد ورد فى القرآن الكريم عشر مرات^(١) وصفة «القدوس» اسم من أسماء الله الحسنى. وربما كانت ترجع الكلمة إلى أصل سريانى منقول عن لفظة «قدش» كما يرى الزجاج^(٢). وقد عرفت العبرية^(٣) من قبل مصطلح «قدس الأقداس Kodsh ha kodashim»، فليس بعيداً أن يكون المصطلح قد انتقل من العبرية إلى العربية عبر الإسلام، وربما كان ذلك فى فترة أقدم، حيث نجد اسماً قديماً للكعبة هو «قاس»^(٤).

ارتبط المصطلح وجميع اشتقاقاته بالدلالة على ما هو رفيع المقام من الناحية الدينية سواء من الأمكنة أو النصوص أو الكائنات وخاصة ما يتعلق منها بالله تعالى، لأن من أسمائه القدوس، وحديثه حديث قدسى، والروح

ينطبق على الدين الإسلامى فى علاقته بالفن ما ينطبق على أى دين آخر، فالدين عامة ينزع إلى توظيف الفن فى صالحه ليخدم العقائد ويساعد على نشرها ويقربها إلى القلوب. فإذا خرج الفن عن هذا الدور المرسوم ونزع إلى أن يستقل بنفسه رافضاً أن يكون مجرد خادم فى ساحة الدين، وقع الصراع المحتوم بين الطرفين، ونشأ وضع ينظر فيه الدين إلى الفن بوصفه مصدر مروق وفسق وسبيل زندقة وكفر. بينما ينظر، فى هذا الوضع، الفن إلى الدين بوصفه وأدأ للحرية وتقبيداً للإبداع وتقثيراً على الخيال.

ويرجع هذا الصراع لا إلى تنافس بين الدينى والجميل، بل يرجع - على العكس - إلى الأرض الواحدة التى يقف عليها الاثنان وهى أرض الرمز، وإلى المظلة الواحدة التى يستظلان بها وهى مظلة الخيال. فلما اشتركا فيما يقفان عليه وفيما يستظلان به نشب

(*) شاعر وناقد مصرى. نائب رئيس تحرير مجلة (إبداع).

كان شعر الوليد بن يزيد ومطيع بن إبّاس وأدم بن عبد العزيز والحسين بن الضحاك وبشار بن برد وصالح بن عبد القدوس، شاهدا على جنوح الشعراء إلى تأكيد هذا المعنى، فصعدوا فى تجاربهم عن روح لم تخلص إلا للشعر، ولقوا فى سبيل ذلك ما لقوه من أذى. وقد بلغ ذلك الاتجاه مداه فى شعر أبى نواس. ولم يكن ذلك أمرا طارئا؛ فحتى فى عصر الخلفاء الراشدين، كان هناك من استقل بشعره عن سطوة الدين.

وفى العصر العباسى الأول كان أبو تمام يجهر أمام الناس بأنه يتعبد للاث والعزى من دون الله، ويقصد بهما ديوانى مسلم بن الوليد وأبى نواس^(١٠). ولم يأبه الشعراء على طول التاريخ العربى بتحذيرات الفقهاء ورجال الدين، فراحوا يحاكون الآيات القرآنية أحيانا كما فعل أبو العلاء المعرى^(١١) ويضمّنونها فى سياق لا يليق بقداستها المفترضة، كما فعل الميكالى^(١٢) والوهرائى^(١٣) وغيرهما، وقد كانت هذه السياقات تفيض أحيانا بالخلاعة والمجون، كأن الشعراء عمدوا إلى إنشاء مفارقة يجتمع فيها النقيضان: القداسة والجمال.

وقد أدى ذلك بالشعر الدينى الخالص إلى أن ينزوى فى مساحة ضئيلة من تاريخ الشعر العربى ظلت فى الأغلب الأعم تلوك موضوعا واحدا هو المدائح النبوية، وبقي المتن الأساسى حرا أمام سلطان القداسة، برغم القيود الأخرى التى كبلته على مر العصور.

وهناك مظهر آخر من مظاهر الصراع بين المقدس والجميل، هو ما تجده فى نظرية الإلهام التى ردها الشعراء أولا ثم وضع الفقهاء لها الصياغة التى ظلت تفعل فعلها إلى الآن، من الوجهة النظرية على الأقل.

إن وساطة الجن والشیاطين فى موضوع الإلهام الشعرى كانت معروفة منذ الجاهلية، وقد كان الشعراء يتندرون بهذا الإلهام الشیطانى ويفخر كل منهم بأن له شیطانا بالذات يملئ عليه شعره. والشیطان فى هذا

الذى تنزل بأمره (جبريل) هى الروح القدس، والوادی الذى تجلّى فيه لموسى فخلع عليه هو الوادی المقدس، وبيته الحرام الذى هو الكعبة مقدس، فليس لشيء دنيوى بعد ذلك أن يكون مقدسا حتى لا يشارك فى صفة من صفات الله سبحانه.

ومما له دلالة فى هذا المقام، أن المعرفة نفسها لم تعد ممكنة إلا بفعل الاتصال بقوة قدسية كما عبر ابن سينا^(١٤)، متأثرا بنظرية الفيض، فكأن القداسة هنا أصبحت ذات طبيعة عقلية روحية. وقد نجد تعريفا آخر للقداسة يربطها بالجانب الطقسى الخاص بعملية التطهر من الدنس، كما فعل الفخر الرازى^(١٥) الذى ترك لنا كتابا ذا عنوان دلّ على (أساس التقديس)^(١٦).

فإذا عدنا إلى موقف الرسول من الشعر، لاحظنا أنه سمعه وأثاب عليه وتمثل به واستخدمه فى معركة الأهاجى الدائرة بين كفار قريش والمسلمين، فقال للشاعر حسان بن ثابت اذهب واهجمهم ومعك روح القدس^(١٧)، كأن الشعر وحده لا يستطيع أن يتم عمله إلا بفضل القداسة نفسها، وبدونها فإنه سيكون عاجزا عن أن يحقق نصرا. وقد كانت المعركة الكبيرة التى دارت بين القرآن والشعر علامة على هذا الصراع، خاصة حين وصف المشركون القرآن بأنه شعر ومحمدا بأنه شاعر. ولكن كيف كان رد الشعر فى هذه المعركة؟

إذا أردنا أن نجيب عن هذا السؤال بكلمة واحدة تلخص الموقف كله، قلنا إن الشعر رد بأن يظل مخلصا للجمال، دون أى اعتبار آخر. وحين نطلق هذا الحكم فإنما نعنى الشعراء الكبار الذين أخلصوا لفنهم وقدسوه وربأوا به عن أن يكون خادما فى ساحة الأخلاق أو الدين، حتى لو كان فى ذلك مظنة الكفر والمروق. لقد كنا لانزال بعد فى القرن الأول الهجرى حين سجد الفرزدق لبیت شعر سمعه من معلقة لبید، فلما عوتب على ذلك قال: هذا موضع سجدة فى الشعر أعرفه كما تعرفون مواضع السجود فى القرآن^(١٨). وبعد بضعة عقود

وسارت المناقشة بين الفريقين (فريق الشعراء وفريق الفقهاء) إلى دروب أخرى متفرعة تناولت تفاصيل دقيقة فى الفرق بين القرآن والشعر، فتساءل الدهلوى مثلا عن السبب الذى من أجله لم ينزل القرآن شعرا، وكانت إجابته عن هذا التساؤل لا تخلو من غرابة؛ لأنه أجاب بقوله إن القرآن إبداع على غير مثال، فما كان له إذن أن ينسج على منوال إبداع آخر قائم من قبل، ألا وهو الشعر، ومن هنا جاء القرآن على نمط خاص لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، وإن كان الجانب البارز فيه أنه مخالف للشعر^(١٠).

ليست المسألة إذن فصلا يقام وحدودا توضع بين المقدس والجميل، وإلا لهان الأمر وانتفى الصراع وانفرد كل واحد من هذين الفريقين بمملكته. إن الأمر فى حقيقته أعقد وأشد تركيبا، فالمقدس يأبى إلا أن يضم إليه مملكة الجميل، والجميل لا يريد أن يعترف إلا بحريته، وقد يفرض فى كل شىء إلا فيها. وقد رأينا الدهلوى يجعل من القرآن إبداعا أسمى وأجل، وسرى كيف أن البلاغيين فى مرحلة لاحقة جعلوا يزاحمون الشعر بالقرآن فى تقنياته وأساليبه. فإن كان الشاعر يبنى قصيدته على مقدمة غزلية أو خميرية أو طليية ثم يتخلص منها إلى غرضه الرئيسى من مدح أو وصف أو رثاء، فإن للقرآن أيضا مقدمات وتخلصات أجمل وأوقع وأبلغ وأبين^(١١). وإذا كان للشعر مطالع يفتتح بها القصائد ومقاطع يختتمها بها فإن للقرآن من ذلك ما يفوق جميع ما فى الشعر جمالا وبلاغة ومعنى. وإذا كان فى الشعر ترم وغناء فإن القرآن كذلك صالح لأن يتغنى به، بل لقد أحب الرسول ذلك، وراقه حسن الصوت والترجيع فى القرآن فشبهه بزمير داود، فضلا عن أنه حث القراء عليه^(١٢). وإذا كان الشعر قد انفرد بالوزن فهناك من حاول استخراج آيات قرآنية موزونة على بحور الشعر جميعها^(١٣)، بما يعنى أن القرآن لم يكن ليعجز عن الإتيان بالوزن فى السور كافة، ولكنه فضل النثر

السياق ليس بذى قيمة سالبة بالمعنى الدينى، أى ليس مرتبطا بالشعر واللغة، ولكنه صار كذلك بعد أن أكد الفقهاء وتلامذتهم هذا المعنى، ففصلوا بين «الإلهام» من جهة و«الإلقاء» من جهة أخرى، فالإلهام لا يكون إلا من ملاك، وهو بالتالى محفوف بالقداسة ومخصوص بالموضوعات الدينية، أما الإلقاء فلا يكون إلا من شيطان، وهو مخصوص بالشعراء^(١٤). وزيد فى هذا الجنوح فقيل إن الشعراء كلاب الجن وإن الشعر نفسه ليس سوى رقى الشيطان^(١٥). وأعيد إحياء الهجوم القديم على الشعر والشعراء فى القرآن والسنة، وجرى تفسير النصوص فيهما من أجل تأكيد طابع الحرمة والنهى عن الشعر وعن مجالسة الشعراء^(١٦)، بشكل ربما لا تتحمله النصوص الأصلية نفسها، ولا يتسق مع الفهم الإسلامى الأول لها. بل لقد أمعن هؤلاء فى اختيار ما يخدم أغراضهم من القرآن والأثر فعمدوا إلى إبراز نصوص وإهمال أخرى، ومن هنا اختيار الحديث: «لئن يمتلئ جوف أحدكم قبحا خيرا له من أن يمتلئ شعرا»، وسرهم أن الرسول لم يقل: «يتملى كتابة أو خطابة»، فبرروا ذلك بأن الشعر:

«داع لسوء الأدب وفساد المنقلب، لأنه بسبب ضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشعراء على الغلو فى الدين حتى يؤول إلى فساد اليقين ويحملة على الكذب والكذب ليس من شيم المؤمنين»^(١٧).

وقد كان طبيعيا، إذ تم هذا الفصل الحاد بين المقدس والجميل، أن تتم المقارنة بين القرآن من جهة والشعر من جهة أخرى. وكان قد جاء فى الأثر نهى يقول: «لا تنشروا القرآن نثر الدقل، وتهذوه هذ الشعر»^(١٨)، وقد فسر المتزمتون هذا النص بأن الشعر من معاييه الوزن الذى يقود إلى الترمم والغناء^(١٩). وكان قد جرى تفسير «لهو الحديث» الذى نهى عنه القرآن بأنه هو الغناء، وإن كان ابن زيد قد شذ عن ذلك.

نفسهم ثورة ابن حزم الأندلسى ضد إنجيل يوحنا لأنه جعل الكلمة هى البدء، والكلمة كانت عند الله، والله كان الكلمة بها خلقت الأشياء ومن دونها لم يخلق شئ، فالذى خلق فهو حياة فيها^(٢٨). وهذا القول جعل من إنجيل يوحنا عند ابن حزم أعظم الأناجيل كفرا لأنه لم يسمع أعظم سخفا وأتم تناقضا من هذا الكلام^(٢٩) الذى يوحد بين الكلمة والله ويتناقض حين يعود فيجعل الكلمة عند الله.

إن الذى يهمنى هنا من ذلك هو الطاقة السحرية التى ظلت عالقة بالكلمة فى النص القرآنى، برغم ما أضيف إليها من قداسة، وآية ذلك أن القرآن نفسه يعترف بالسحر وإن كان يعزو قوته إلى الله^(٣٠)، بل إن الدهلوى أجاز الدعاء السحري بالقرآن^(٣١)، واستخدمه بعض الأئمة والخلفاء فى صدر الإسلام، فقد روى أن عمر بن الخطاب كتب رقية عندما علم أن نيل مصر لا يفيض إلا إذا ألقيت فيه جارية عذراء كل عام؛ فأمر أن تلقى هذه الرقية فى النيل. وتروى كتب الأخبار أنهم عندما ألقوا بها جرى النيل جريانا لم يعهد مثله من قبل^(٣٢).

إن القوة السحرية للكلمة يمكن أن تنتقل إلى ما يدخل فى تكوينها من حروف، ويرتبط ذلك بالنظرة الميتافيزيقية التى عزت إلى الحرف دلالات دينية وسحرية. وقد نمت هذه النظرة بعد أن غذاها ما فى القرآن من سور تبدأ ببعض الحروف، فأخذ المفسرون يذهبون فى تأويلها وفقا لاتجاهاتهم ومواقفهم الفكرية والسياسية؛ فما نراه من تفسير للحروف عند السنة هو بالتأكيد غير ما نراه عند الشيعة، وما نراه عند الشيعة هو غير ما نراه عند الصوفية. إن الرأى الغالب عند السنة فى تأويل رمزية الحروف القرآنية هو اعتبارها مجرد أسماء للسور^(٣٣)، وإن كان بعض المعتزلة يقول بذلك أيضا^(٣٤). وليس فى ذلك ما يهمنى كثيرا، فالذى يهمنى فى هذا المقام، هو وجهة النظر التى اعتبرت الحروف رموزا، وراحت تجتهد لتقديم

حتى لا يظن بأنه شعر، وفى هذا ما فيه من تبرير للمعركة التى دارت حول تفاضل الشعر والنثر، فانهاز فيها التقليديون إلى النثر لأنه الصيغة التى نزل بها القرآن، فقال ابن الأثير «بأن المنشور من الكلام أشرف المنظوم لأسباب من جملتها أن الإعجاز (يقصد القرآن) لم يتصل بالمنظوم وإنما اتصل بالمشور»^(٣٥)، فرد عليه ابن أبى الحديد وسفه رأيه هذا فيما سقه من آرائه^(٣٥).

لعل فى هذه الأمثلة والشواهد ما يكفى لكى للتمس تطبيقا ما كنا قد تأملناه نظرا، وسوف نقف فى الفقرات التالية عند مثلين اثنين كان كل منهما ميدانا للتدخل بين المقدس والجميل: الأول هو «الحرف ورمزته الدينية والجمالية»، والثانى هو «القصة الرمزية أو الليجورة» (Al- legory)، كما وظفها القرآن من جهة، والمتصوفون من جهة أخرى، خاصة السهروردى فى «الغربة الغربية»، وفريد الدين العطار فى (منطق الطير).

رمزية الحرف دينيا وجماليا:

الحرف فى حد ذاته أحد مكونات الكلمة أو اللفظ. وقد كان للكلمة أو اللفظة المفردة فى كل لغة دور سحرى لا ينكر، خاصة فى المراحل الأقدم من تاريخ البشرية. غير أن هذا الدور لم ينته كلية، فمازالت القوة التعبيرية للكلمة المفردة لا تأتى من معناها وحده، بل من ظلالها الصوتية، وطبيعة شكلها^(٣٦) وتاريخها المشحون بشتى الدلالات الغيبية أو الميتافيزيقية.

وقد عرف عرب الجاهلية، مثل غيرهم من الشعوب القديمة، القوة السحرية للكلمة من خلال سجع الكهان وما ارتبط به من طقوس، كما عرفوا الطاقة السحرية لاسم^(٣٧). ومع نزول القرآن نشأت علاقة جديدة بالكلمة والحرف، لأن الكلمة أصبحت حيثى موضع تقديس لكونها قبل كل شئ كلمة الله التى أوحى بها إلى الرسول عن طريق الروح القدس، ومن هنا يمكن أن

نصورتها عن الطريقة المثلى لفك هذه الرموز، وذلك هو ما نجده عند الشيعة والمتصوفة.

إن للشيعة تأويلاً خاصاً لم يذهب إليه غيرهم لنصوص القرآن والسنة، وهو تأويل يرمى إلى إثبات دعاوهم الدينية والسياسية. ولم تكن هذه الدعاوى فى مواضع جمة بحيث تستند إلى نص دينى واضح المعنى حاسم الدلالة، فلم يكن أمامهم إلا أن يذهبوا فى التأويل كل مذهب.

وبهمنا هنا أن ثبت ما أدى بهم ذلك التأويل إليه من افتراض لرمزية النصوص، فكان لكل نص عندهم ظاهر وباطن. ويكون ظاهر النص مشاعاً للمسلمين؛ أما باطنه وما خفى من تأويله فهو وقف على أئمة الشيعة القادرين على النفاذ إلى ما وراء النص من بواطن وأسرار، فإذا ورد فى القرآن «والفجر وليال عشر والشفع والوتر» فإن عامة المسلمين يفهمون هذا النص على أن الفجر فجر والليل ليل، أما عند الشيعة فليس الفجر سوى رمز مرموزه محمد، وليست الليالى العشر سوى رمز آخر مرموزه على بن أبى طالب؛ أما الشفع والوتر فمرموزاهما الحسن والحسين^(٣٥). وهناك مرحلة أخرى أبعد غوراً فى تأويلهم الرمزي للنصوص والكلمات والحروف؛ فقد نسب الإسفرائين إليهم أنهم لم يكتفوا باعتبار الفجر رمزا ومحمد مرموزا بل أمعنوا فاعتبروا المرموز (محمدا) بدوره رمزا لغويا تشير حروفه إلى مرموزات من أعضاء الجسم الإنسانى، فالميم ترمز لرأس الإنسان والحاء ترمز لليدين، والميم الثانية للسرة، والذال للساقين، وكذلك الحال فى اسم على بن أبى طالب؛ فحرف العين يرمز للعين، واللام للأنف والياء للقدم^(٣٦) إلى آخر هذه التأويل الغالية التى سخر منها الغزالي ودحضها^(٣٧) وكشف عن تهافتها.

إن ما ينبغي الإشارة إليه هنا ليس هو الخلاف بين المعتدلين فى التأويل والغالين فيه؛ لأننا لسنأ بصدد مقارنة بين عقائد السنة من جهة وعقائد الشيعة من جهة

أخرى، ولكننا بصدد الاستعمال الرمزي للغة عامة وللحرف بشكل خاص، وهو استعمال راج عند الشيعة، فأصبحت فيه الحروف كيانات رمزية يجب الوقوف عندها وتأويلها لاستخراج مرموزاتها، بصورة أخرجت إلى معان ودلالات مختلفة كلية عن الفهم السنى الشائع لها.

ولاشك أن للشيعة فضل تفجير هذا التأويل الرمزي للنصوص، فإذا كان هناك كما يقول ابن خلدون علم لأسرار الحروف «لا يوقف على موضوعه، ولا تحاط بالعدد مسايله»^(٣٨) فإن للشيعة فضل زيادة هذا العلم وأسبقية فتح الطريق لمن جاء بعدهم من المتصوفة حتى اتسع ذلك الباب وألقى بالذعر فى قلوب عامة المسلمين ممن يفضلون طمأنينة الظاهر على رعب المغامرة فى كشف الباطن، خاصة فى مسألة تتعلق بأسرار علم الحروف التى اعتبرها الخوارزمي:

«مسألة عظيمة، ومشكلة داهية لا يعرفها إلا الفضلاء، ولا يلقيها إلا ذو حظ عظيم، فالعامى إذا سأل عنها فليزجر، فإن سلامة دينه فى تركه سؤاله»^(٣٩).

بلغ التأويل الرمزي للحروف أوجه على أبدى أصحاب العقيدة الحروفية، وهى فرقة اعتمدت على النتائج التى توصل إليها الباحثون فى الحروف واستغلوها بحيث كونوا منها ديناً كاملاً، يتخذ أصوله من قيم الحروف العديدة، ثم التصرف بعد ذلك فى الأرقام^(٤٠)، إلى آخر ما ذهب إليه فى هذا المقام أعلام الحروفيين من أصحاب الميول الشيعة مثل فضل الله الحروفى إمام هذه الفرقة الذى انطلق من قول على بن أبى طالب:

«جميع أسرار الله فى الكتب السماوية، وجميع ما فى الكتب السماوية فى القرآن العظيم وجميع ما فى بسم الله فى باء بسم الله، وجميع ما فى القرآن العظيم فى بسم

الله وجميع ما فى باء بسم الله فى النقطة التى تحت الباء، وأنا النقطة تحت الباء»^(٤١).

فأطلق على على لقب صاحب النقطة التى تجمع مادة الحروف كلها من الألف إلى الياء، حتى تظهر الكلمة من النقطة من جديد. وتبنى الحرفيون من على بن أبى طالب أيضا قوله «العلم نقطة كثرها الجاهلون»^(٤٢)، وأخذوا فى تأويل هذه النصوص وغيرها تأويلا ربط الحروف بقيم الأعداد وربط الأعداد بأمرور الغيب وأسرار الخلق، حتى لقد أصبحت رمزية الحرف على يد هذه الفرقة مذهبا قائما بذاته. بل لقد جاوزته إلى رمزية النقطة فى نظام تأويل رمزى لا يحيط به سوى الخاصة ممن أنفقوا دقائق علم الحروف وأسرارها إقتانا لم يجعلهم فقط ينفذون إلى باطن النص وينفتحون على السر الإلهى، بل جعلهم أيضا يفتحون على لغة الطيور والمجموعات»^(٤٣).

وما يهمنى هنا أن التأويل الرمزى للحروف عند الشيعة، وجه الأنظار إلى ما فى القرآن من حروف بدأت بها بعض السور، وأصبح لا بد من تأويل هذه الحروف ومعرفة الحكمة منها، فاتجه المعتدلون إلى تأويلها تأويلا مباشرا على أنها مجرد أسماء للسور، كما سبق أن أشرنا، غير أن هذا التأويل المباشر لم يحل المشكلة تماما، لأن الحكمة فى تسمية بعض السور دون بعض ظلت موضع خلاف، بل لقد امتد الخلاف إلى طريقة نطق هذه الحروف وتشكيلها. نأخذ مثلا حروف (كهيعص) التى افتتحت بها سورة «مريم» فنجد من يضم الهاء والياء، ومن يقرأهما على الفتح»^(٤٤).

أما عن وظيفة هذه الحروف، فأقرب ما قيل عنها عند أهل السنة هو أنها وظيفة تنبيهية: «ألا تراها بمنزلة زمجرة الراعد قبل المطر؟»^(٤٥). وينبئ الزملىكانى إلى القيم العددية التى تنطوى عليها هذه الحروف القرآنية، فمجموع ما ورد منها فى فوائج السور كلها أربعة عشر

حرفا، فهى بذلك تصف الأبجدية تقريبا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مجموع السور التى توزعت عليها هذه الحروف يبلغ تسعا وعشرين سورة بعدد الحروف الأبجدية كلها، ويخلص الزملىكانى من ذلك إلى إثبات أن القرآن ليس من كلام البشر لأن الله عنده رمز ببعض هذه الحروف إلى باقيةا»^(٤٦). ويصل الزملىكانى إلى النتيجة التى نريد أن نقف عندها هنا، ألا وهى اعتباره أن الحروف فى القرآن رمز وأن القرآن كله «جوهره أصفى من الإبريز وأنه المعجز الجامع للمعاني الجملة فى اللفظ الوجيز، ومن ثم غمض، فكلامه رمز»^(٤٧). إن اقتران الرمز بالغموض هنا ليدخل ضمن المستوى العميق من مستويات فهم الرمز فيقترب بذلك من الاستعمال الصوفى على نحو لا يصبح معه سر الحروف مما يتوصل إليه بالقياس العقلى، وإنما هو بطريق المشاهدة والتوفيق الإلهى كما يلمح إلى ذلك البونى»^(٤٨).

الصوفية وعلم أسرار الحروف :

بلغت رمزية الحروف على أيدى بعض كبار الصوفية المدى الأقصى من حيث تنوع مستويات التأويل الرمزى وتعمقها باتجاه ربط الحرف بعالم الغيب وتحمله دلالات ميتافيزيقية وأسرار إلهية تحتاج إلى وقفة للمقارنة والتحليل. ويعترف بعض الباحثين المعاصرين بهذه الدلالات الرمزية للحرف عند المتصوفة من حيث إن الغموض الذى أحاط بتفسير معنى الحروف المقطعة فى أوائل سور القرآن، ساهم فى فتح باب من التأويل واسع وعميق لاستبطان مغزى هذه الحروف ودلالاتها. ولم يكتف المتصوفة بالبحث عن دلالة هذه الحروف، بل طمحو إلى اكتشاف أسرار الوجود، وأسرار الخلق، من خلال تأمل العلاقات المتشابهة بين القول الإلهى المتمثل فى الفعل «كن» من جهة، والفعل الإلهى المتمثل فى إيجاد أعيان الممكنات من جهة أخرى. كما ربطوا بين الأسماء الإلهية وحروف اللغة من ناحية،

واللطف والخشوع وكظم الغيظ إنسانيا. أما الجهر فيرمز إلى عالم الشهادة والقهر، ويشير إلى الشدة والمصادمة^(٥٥)؛ ولا يعدل ابن عربي دليلا على رمزيته هذه من آيات القرآن ذاته.

غير أن هذا الحديث يجزنا إلى الرمزية الصوتية Phonetic والرمزية الخطية Graphic^(٥٦) اللتين أنكر تودوروف Todorov وجودهما داخل ما يسمى بالرمزية اللفظية Verbal Symbolism. فهذه القسمة في رأيه زائفة، بسبب أن أحد طرفيها فقط لابد أن يكون صحيحا؛ فإما أن تكون هذه الرمزية مستقلة عن معنى الكلمة وفي هذه الحالة نكون دون مجال اللغة Infralinguistic ولسنا في المجال اللفظي Verbal. ومثال ذلك حرف (I) الذي يستدعي الصغر - ويوازي هذا الحرف في العربية حرف (الياء) الذي يستدعي الصغر أيضا - أما الاحتمال الثاني فهو أن تتضمن هذه الرمزية الصوتية معنى الكلمة، ولكنها حينئذ لا تزيد عن كونها موازاة أو حافزا سيمانظيا Semantic على نحو ما ذكر «تشارلز نودير Ch. Nodair» من أن كلمة سرداب Catacomb ترمز صوتيا للنمش Coffin ولما هو مدفون Subterrean وللعمى الجزئي Cataract وللعمى Tomb^(٥٧).

غير أن كلام تودوروف لا ينطبق على ما نحن بصدده من البحث في رمزية الحرف عن الاستعمالات الدينية والجمالية، أما الرمزية الصوتية Sound Symbolism فهي - عند تودوروف وغيره من البنيويين واللغويين - تعنى أساسا بالعلاقة بين العنصر الصوتي في الكلمات من جهة، ومعانيها من جهة أخرى^(٥٨). وهذا المفهوم اللغوي لا يناسبنا هنا، فما نبحث عنه يجاوز مسألة المعنى إلى القوة الخفية للكلمة أو الحرف التي يلعب التردد الصوتي والتوتر الإيقاعي دورا كبيرا فيها^(٥٩)، إن لم يكن الدور الأساسي. وهذا أمر يعرفه علماء اللغة الذين درسوا ظاهرة الإبداع الأدبي واهتموا بها، دون أن

ومراتب الوجود من ناحية أخرى^(٦٠)، حتى لم نعد إزاء مجموعة حروف في أبجدية وحسب، بل إزاء أمة من الحروف بناسها وأنبياؤها^(٦١).

ومثلما رمزت الميم عند الشيعة إلى محمد والعين إلى علي والسين إلى سلمان الفارسي^(٦٢)، فقد رمزت بعض الحروف عند الصوفية أيضا إلى الذات الإلهية، خاصة الألف، بينما رمزت اللام إلى الإنسان، ويبدو ذلك واضحا عند ابن عربي^(٦٣) الذي اتخذت عنده الحروف دلالات رمزية على معان وجودية ومعرفية متنوعة في الرمز للإنسان، وكذلك لله، بأكثر من حرف في أكثر من سياق، وبأكثر من اعتبار، مما يؤكد أن الدلالة الرمزية التي يضيفها ابن عربي على الحروف ليست دلالة ثابتة ذات بعد واحد، بل هي دلالة متحركة متوترة تتسم بقدر هائل من الشراء والتنوع. وليس هذا التوتر في نظام الدلالة إلا انعكاسا في التوتر القائم في بنية الوجود نفسه، مما لا بدركه إلا قلب الصوفي المتحقق. وتتقل عدوى التوتر من المرموز إليه بحركيته الدائمة المستمرة، إلى الرمز الدال عليه^(٦٤) لكي نجد أنفسنا في النهاية أمام طراز جديد من الرمزية الحرفية، وهو طراز لا يكتفى - كما كان الحال عند بعض فرق الشيعة - باتخاذ رمزية الحرف قناعا وتقية، أو غطاء يستر الإيديولوجيا ومدارة تقطع الطريق على السلطة، بل يمضي إلى أبعد من ذلك فيكشف عن البعد الميتافيزيقي أو الروحي الذي تجسده رمزية الحرف تجسيدا، يقوم على نوع من التوتر في العلاقات بين الرمز وممروره، في عملية يمكن أن نحيل إلى الدوار الميتافيزيقي الذي يصاحب كل رمزية عميقة^(٦٥).

واللافت للنظر عند الرمزية الحرفية لابن عربي أنها تتعامل مع الحرف من مستوياته كلها تقريبا، بما في ذلك المستوى الصوتي للحرف، فتأخذ رموز الحروف المهموسة دلالات تختلف عن رموز الحروف المجهورة، فالهمس عنده يرمز إلى عالم الغيب وجوديا وإلى الرحمة

أما النوع الثاني من هذه الرمزية الصوتية، وهو الذي يتراتب بحيث يقود إلى الغموض أو الوضوح، فيعبر عنه قول المتنبي^(٦٤):

فَقَلَّلتُ بِالْهَمِّ الذي قَلَّلَ الحَنَأَ
قَلَّ قَلَّ عَيْشِي كُلِّهِنَّ قَلَّ قَلِيلُ

أما النوع الثالث والأخير الذي تقترح فيه أصوات الحروف والكلمات المعنى في ذاتها فيمثل قول عبدالغنى النابلسي الشاعر المتصوف في كتاب له صغير باسم (الفتح المدني في النفس اليمنى) يتخذ فيه من حروف المعجم عناوين، فيبدأ بأن يتكلم عن الحرف من حيث إيحاءاته الدلالية، ثم يورد نظماً في المعنى ثم في أثناء ذلك، يكرر حروفاً أو كلمات بعينها على نحو ما يفعل مثلاً في حرف (الصاد) فيقول^(٦٥):

«صدق صدق صدق صدق» صفأ وكدر
صفأ وكدر

صاد صاد صاد، ص ص ص. برز مصطفى من الاختفاء، ومن الاكتفاء، صاد واسعة، دائرة شاسعة، تدور كالرحا فيحصل الانمحاء، صه صه، وهو حرف منحرف، وعلى دورته منعكف.

«ثوبُ صدقِ المجالِ فوقِ القميصِ»
وله الانتسابُ كالدَّخْرِيصِ
لمعةً بانحرافها عن ثُرباً

ذلك الوصفِ أَطْمَعَتِ للحريصِ
زادَ في نقصه على كلِّ حرفٍ

وإذا زادَ قهوه في تنقيصِ
مُثْمِنٍ عِنْدَهُ بَعْدَ بَعْدٍ
فَتَحَقَّقَ بِمُثْمِنٍ ورخصِصِ

يقصروا نشاطهم على اللغويات الصورية، ومن هؤلاء «رومان ياكوبسون» الذي تحدث عن الطاقة السحرية للكلمة، وعن السحر الإيحائي الذي تمارسه اللغة عموماً واللغة الشعرية على وجه الخصوص^(٦٦)، وعمما في الكلمة والفعل من قداسة وسحرية.

بهذا الفهم للرمزية الصوتية نكون قد انتقلنا من مجال التحليل اللغوي الخالص لهذه الظاهرة إلى مجال الشعر، حيث تتجسد رمزية الحرف الصوتية جمالياً من خلال النشاط الروحي للشاعر الذي يسعى إلى كشف شكل الكلمة الداخلي وتوظيفه فنياً بحيث يخدم الإيقاع وتوافق الأصوات والقافية جميعاً غاية واحدة، فتنتفتح أبواب الكلمة ونوافذها ليدخل القارئ إلى أعماقها الشعرية^(٦٧).

ونجد الإشارة هنا إلى الدراسة المهمة التي قام بها كل من «ستاجيرج» و«أندرسون» عن الرمزية الصوتية في الشعر، فميزا فيها بين ثلاثة أنواع منها هي^(٦٨): أصوات الكلام التي تحاكي أصواتاً فعلية، وأصوات الكلام التي تتراتب بحيث تقود إما إلى سياق ما قد يكون غامضاً أو واضحاً؛ وأخيراً أصوات الكلام التي تقترح المعنى في ذاتها. وأسمى المؤلفان هذا النوع الأخير باسم الكشافات الصوتية Phonetic Intensives. ولا نعدم أمثلة على هذه الأنواع الثلاثة في التراث العربي، الصوفي منه أو الشعري؛ فعندما يقول الأعشى مثلاً^(٦٩):

وقَدْ غَدوتُ إلى الحانوتِ يَتَبَعُنِي
شَاوٍ مِثْلُ شَلُولٍ شَلْشَلٍ شَوْلٍ

فنحن هنا أمام رمزية صوتية تحاكي فيها الكلمات أصواتاً فعلية، هي هنا أصوات الشواء والحركة الخفيفة التي يروح بها الغلمان والساقون ليلبوا بها طلبات التدايم في الحوانيت.

«أعلى الحرف اسمى وأوسط الحرف عزيمتى، والحرف كله لغاتى وألسنتى، فالملك يستجيب للاسم لأنه بابه، والجنى يستجيب للعزيمة لأنها بابه، والإنس يستجيب لجميع الحرف لأنه بابه».

نحن لا نستطيع أن نقول هنا إننا أمام رمزية دينية تتوسل الحرف لكى تعبر عن تجربة روحية عميقة، لا نستطيع أن نقول ذلك لأن هناك تداخلا بين عدة مرموزات لرمز واحد، فالله والمخلوقات من إنس وجن يشاركون فى رمزية الحرف مشاركة من شأنها أن تقيم حجابا كثيفا من الغموض؛ لأن الرمز هنا - وهو الحرف - لم يعد يشير فقط إلى موضوع فى الخارج، بل أصبح أيضا يترجم عن شيء ما فى الداخل، أى فى داخل ذات الشاعر نفسها.

ويرد مصطلح «الحجاب» فى موضع آخر يقول فيه النفري: «أوقفنى فى الخضر وقال لى: الحرف حجاب والحجاب حرف»^(٦٨). والنفري لا يريد أن يبحث عن مرموز للحرف، لكنه يريد أن ينفذ إلى ما وراء الحرف، أى إلى ما وراء الرمز، وبتعبير من لغة النفري نفسها: إلى ما وراء الحجاب.

إن سر الصياغة الجمالية فى هذا النص يعود بالدرجة الأولى إلى أنها تخلصت من فكرة المعنى التى كانت تشد الرمز إليها، فتقود القارئ إلى البحث عن المعنى أو المضمون وراء كل رمز، غير أن ذلك لا يجدى مع النفري الذى تنطبق عليه رؤية «دان سبيريبر» التى تدور حول نزوع المعنى عن الرمز: «فالإنسان يختار من الظواهر ما لم يفهمه بعد، ومن الأصوات ما لم يرتبط بعد بمعنى، لكى يرمز بها»^(٦٩). حين يشاء. وحين تتشكل الرمزية على هذا النحو البعيد عن أية شبهة تمثيلية Representative، فإننا سنظلم النص وفوق ذلك سنظلم

ومثل ذلك نجده أيضا عند أبى العلاء المعرى فى مواضع متفرقة من كتابه (الفصول والغايات)^(٦٦) الذى جرى فيه على محاكاة إقناع الآيات القرآنية وصياغتها واطرادها.

ونختتم هذه الفقرة عن الرمزية الصوتية وتوظيفها الجمالى الذى يلتبس فيه المقدس بالجميل بنص يمثل هذه الروح الإبداعية خير تمثيل، وما نقصده بالروح الإبداعية هو قدرة الكاتب على المزج بين قيمتى الجمال والقداسة بشكل لا تعود معه قادريين على أن نعرف الحدود بين ما هو مقدس وما هو جميل، فلا نستطيع أن نميز: هل قداسة هذا النص فى جماله، أم أن جماله فى قداسته! والنص الذى نعتيه هنا هو (موقف أدب الحروف) الذى كتبه فى القرن الرابع الهجرى المتصوف النفري. وبالنظر إلى أهمية هذا النص فسنورد مقتطفات منه، يقول النفري^(٦٧):

«وأوقفنى فى أدب الحروف وقال لى: جاءتك الحروف فقالت لك: قل للإنس. وجاءتك الحروف فقالت لك: قل للجن، وجاءتك الحروف فقالت لك: قل للملائكة. وجاءتك الحروف فقالت لك: قل لله قل للحروف إنما أنت لله، وإنما أنت لسان من ألسنة الله، إن أمرنى أن أقول لك به أو لكل الخلق، قلت به وإن أمرنى أن أقول لك ولكل ما خلق بك، قلت بك: مالى وللإنس! إني رأيت ربى فى قلوب الإنس، ويقول لها هو ما يشاء، فكيف يشاء، فكيف أقول لها أنا؟ وإني رأيت ربى فى عيون الملائكة يقول لها هو ما يشاء، فكيف أقول لها أنا؟

قال الحرف ما وسط الحرف، وما أعلى الحرف، وما كل الحرف؟ قال الله عز وجل:

البعثة المحمدية. ومن الدلالات المهمة هنا اشتغال القرآن على سورة تحمل اسم «القصص»، غير ما يتناثر من القصص فى سور أخرى كثيرة، بل إن هناك تقويماً للقصص القرآنى بأنه «أحسن القصص»^(٧٣).

لقد كان القالب الأسطورى هو ينبوع الواحد الذى تدفق منه الدين والفن فامتزج فيه ماء القداسة بخمر الجمال، ولا نشك فى أن القصص الذى تعتمد عليه بنية الأسطورة قد ظل فاعلاً بوصفه القالب الأمثل الذى يكتسب منه المقدس جماله والجميل قداسه. وإذا ما استثنينا المواعظ المباشرة، والأوامر والنواهى وقواعد التحليل والتحريم، فلن يتبقى من أى نص دينى سوى هذا الجزء الحى النابض الذى يلمس القلوب ويقود شرارة الخيال ألا وهو القصص. نجد ذلك فى الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد، ونجده فى (القرآن)، ونجده فى (المهابهرا)^(٧٤) ونجده فى (بوبول فوه)^(٧٥) و(مونوسيرتى) وغيرها من كتب مقدسة. وليس مصادفة أن كل الأديان القديمة التى اندثرت ضاعت أغلب عقائدها ونواهيها وأوامرها المباشرة أو تنوسيت ولم يبق منها إلا الذى تسليح بالجمال فصمد لعوادى الدهر، فنحن لم نعد نعرف شيئاً عن هذه التفاصيل الكثيرة المباشرة فى الديانة المصرية القديمة فهذا من شأن علماء الآثار واختصاصهم؛ ولكننا نتعلق مازالنا بقصة إيزيس وأوزوريس وغيرها من الأساطير والقصص الرمزية الذى يحتوى قيمة جمالية عالية. ونشير هنا إلى قصة بالذات هى قصة الصدق والكذب التى جسدت الحقائق المجردة فى عمل قصصى نابض بالحياة^(٧٦). وكذلك نحن لا نعلم عن السلوك الدينى للإنسان اليونانى القديم الشئ الكثير، ولكننا نعلم كل شئ تقريباً عن قصص آلهة الأوليمب وأساطيرها، خاصة بعد أن أخضعها الشعراء لشرط الجمال فصاغوها وقدموها للجماهير وفق أهوائهم^(٧٧) فى معظم الحالات. ولعل المسلم المعاصر

أنفسنا إذا ما أجهدنا أنفسنا فى البحث عما يمكن أن يرمز إليه «الحرف» فى نص النفرى السابق أو فى أى نص آخر رفيع، لأن هذا التشكل نفسه، أو لنقل هذا التشكيل، هو وحده المعنى أو المضمون أو المحتوى^(٧٨)، وأية محاولة لفصل الرمز عن مرموزاته أو الشكل عن دلالاته سوف لا تعمل فقط على تسطيح النص ولكنها ستترك فجوة شاغرة لا يمكن رآبها أو ترقيعها بين لحمه النص وسداه.

ولكم فى القصص حياة :

نتنقل الآن من رمزية الحروف إلى فرع آخر من الدوحة الرمزية الكبيرة، ألا وهو القصة الرمزية Allegory لنرى ما الذى يمكن أن يقودنا إليه تحليل بعض النصوص المهمة من هذا الفرع فى إطار العلاقة المتوترة بين المقدس والجميل.

وقد يبدو العنوان الفرعى الذى أتبنته هنا فيه كثير من التجوز أو الترخص، ذلك أنه لو أننا أت ليخبرنا أن الآية الكريمة «ولكم فى القصص حياة»^(٧٩) يمكن أن تنصرف إلى قراءة أخرى تخل فيها كلمة (القصص) محل كلمة (القصص) فلربما ارتبنا فى ذلك القول وحملناه على المزاح، فما أبعد القصص بمعنى أن يكون العقاب من جنس الفعل عن القصص بمعنى الحكايات والروايات التى يقصها قاص على ملأ من المستمعين.

غير أن الأمر لا مزاح فيه؛ فقد قرأ أبو الجوزاء الآية الكريمة هكذا «ولكم فى القصص حياة»، وفسر ابن خالويه القصص فى هذه القراءة بأنه هو القرآن^(٨٠). ولعله لم يذهب بعيداً فى هذا التفسير كما لم يذهب أبو الجوزاء بعيداً فى تلك القراءة؛ فهناك قسم كبير من القرآن يقوم على تقديم المواعظ من خلال القصص الذى يتناول موضوعات شتى تدور حول الأنبياء والشعوب الغابرة منذ أن كان آدم فى السماء إلى ما قبل

قاصر صدوق». غير أن المشكلة هنا تكمن في الخوف الذى يخامر الدينى دائما من الفن، فكثيراً ما تتكرر هذه العلاقة بتفاصيلها: يبدأ الدين فيعتمد على الفن لأنه لا سبيل أمامه إلى قلوب الناس إلا الفن، ولكن لا يلبث الفن حتى ينزع إلى الاستقلال فيعمل لحسابه الخاص^(٨٣). وأخشى ما يخشاه رجل الدين فى سياق حديثنا هذا هو أن العامة من الناس عندما يسمعون حكاية غريبة أو قصة كاملة، فإن طابعهم تميل إلى القصة نفسها وتولع بها لذاتها فيفوت الغرض الأساسى^(٨٤) الذى يراد من القصة.

عرف التراث الصوفى والفلسفى شكلا أدبيا من أشكال التعبير عن التجارب الروحية والفكرية هو القصة، نجد ذلك فى قصة (سلامان وأبسال) و(حى بن يقظان) لابن طفيل، ونجده فى نصوص أخرى عدة، منها قصة (النمر والثعلب) لسهل بن هارون، ومنها قصة (الغربة الغريبة) لشهاب الدين السهروردى. وسنحاول أن نقف عندها وعند قصة أخرى لشاعر صوفى إيرانى هو فريد الدين العطار (منطق الطير)، لنرى كيف اختلفت رمزية القصص فى الوعظ والتذكير من خلال النص أو الخطاب الدينى، عن رمزية القصص فى الخيال الشعرى الصوفى.

قصة السهروردى (الغربة الغريبة) قصة قصيرة استلهمها السهروردى، كما يعترف لنا، من قصة (حى بن يقظان) وما فيها من عجائب الكلمات الروحانية والإشارات العميقة^(٨٥).

يمضى السهروردى فى ديباجة القصة فى إشادته بقصة (حى بن يقظان) من حيث ما تنطوى عليه من أسرار ورموز أو بعبارة:

«تشير إلى الطور الأعظم الذى هو الطامة الكبرى المخزونة فى الكتب الإلهية المستودعة فى رموز الحكماء وإلى السر الذى ترتب عليه مقامات أهل التصوف وأصحاب المكاشفات».

حتى لو كان مثقفا - قد لا يعرف شيئا عن قواعد الميراث فى الشريعة الإسلامية مثلا، ولكن قصة يوسف وزليخة محفورة فى ذاكرته وماثلة أبدا فى خياله.

لم يكن غريبا إذن أن يلجأ الدين - أى دين - إلى الفن الأدبى وغير الأدبى ليحرك جماعة المؤمنين. ومادام الأمر يتعلق بنص لغوى، فالشعر والقصص هنا هما الفن الذى لا غنى عنه لأى كتاب مقدس. وقد عرف المسلمون القيمة الوظيفية للقصص وانتبهوا إلى اعتماد القرآن عليه؛ بحيث ترد القصة الواحدة بشكل موزع ومكثف فى سورة ما، ثم ترد بتفاصيل أكثر فى سورة غيرها؛ وهذا هو ما جعلهم يسيرون التكرار فى قصص القرآن^(٧٨). وانتشر فى العصور اللاحقة الوعظ عن طريق القصص، فالتناس ليسوا على استعداد لأن يستمعوا إلى سلسلة جافة من المواعظ المباشرة. وقد عرف الفقهاء والأئمة والوعاظ ذلك، فأفرطوا فى سرد القصص من القرآن والأثر أحيانا، ومن بنات أفكارهم أحيانا أكثر؛ فكان الواعظ أو الكاتب من هؤلاء ينسج ما حلا له من الحكايات والقصص ليضفى على وعظه أو كتابته جاذبية، ويضمن لها الإقبال والرواج. وقد كان ابن الكلبي ممن اشتهروا بهذا التأليف والإفراط^(٧٩) فى القصص من الكتاب، كما كان زيد بن أسلم ممن اشتهروا بذلك من الفقهاء والوعاظ^(٨٠) وكذلك ابنه عبد الرحمن.

إن الرمزية التى تحكم القصص فى الخطاب الدينى ليست سوى نوع من الرمزية محدود. فالقصص هنا ليس مقصودا لذاته؛ إنه وسيلة لتحقيق غرض آخر هو أن ينقل ذهن القارئ والسماع إلى شناعة الشرك والمعاصى، وإلى أن عقاب الله شديد على من يخالف أوامر الدين، وإلى ضرورة الإيمان بنصر الله تعالى وتأييده مهما طالت المحنة^(٨١). هذا هو الغرض الوعظى المباشر؛ ولذلك فقد كان أحمد بن حنبل يقول^(٨٢): «ما أحوج الناس إلى

وهذا هو ما دفع السهروردى إلى محاولة اقتناص هذا السر فى قصة (الغربة الغربية)^(٨٦).

ومنذ بداية القصة يضعنا السهروردى بغتة تحت سلطان الرموز، لنكتشف أننا مقبلون على خطاب قصصى مختلف تماما عما رأيناه عند القصاصين الوعاظ. يقول السهروردى فى مستهل قصته:

«لما سافرت مع أخى عاصم من ديار ما وراء النهر إلى بلاد المغرب لتصيد طائفة من طيور ساحل اللجة الخضراء فوقنا فى القرية الظالم أهلها أعنى مدينة القيروان فلما أحس قومها أننا قدمنا عليهم فجاءة ونحن من أولاد الشيخ المشهور بالهادى ابن الخير اليماني أحاطوا بنا فأخذونا مقيدين بسلاسل وأغلال من حديد وحسونا فى قعر بئر لا نهاية لسمكها»^(٨٧).

لقد أوقفنا السهروردى من أول كلمة فى أحبولة الرمز، وتركنا مستسلمين لها غير راغبين فى أن نقاومه لأننا أصبحنا متشوقين إلى أن نصطاد طائفة من طيور ساحل اللجة الخضراء مع السهروردى وأخيه عاصم، ولكنهما الآن أسيران فى قاع بئر والبئر مشيد عليها قصر وفوق القصر أبراج، ولا يستطيع السهروردى وأخوه أن يصعدا إلى القصر إلا فى المساء، لكى يعودا إلى غيابة الجب فى الصباح ليدخلا فى ظلمات بعضها فوق بعض. واستمر بهما الحال على ذلك المتوال إلى أن حمل إليهما الهدهد ذات يوم رسالة «من شاطئ الوادى الأيمن فى البقعة المباركة من الشجرة»^(٨٨)، فإذا الرسالة من أبيهما الهادى يطلب إليهما أن يهربا فيعبرا وادى النمل؛ ويطلب إلى السهروردى أن يقتل امرأته «إنها كانت من الغابرين» وأن يركب فى السفينة ويقول: «بسم الله مجربها ومرسيها» فامتثل السهروردى وأخوه، وكان الهدهد دليلهما فى السفر.

وتستمر مغامرة السفر فى طريق العودة، وتمتد هذه المغامرة لتطوى تفاصيل حيوات الأنبياء السابقين ومعاناتهم. وكأن السهروردى أصبح رمزا أو كأنه أصبح مرموزا والأنبياء هم الرموز، أو كأنه رمز ومرموز معا يخرق السفينة كما فعل (الخضر)، ويموت ابنه غرقا كما حدث (لنوح)، ويسخر الجان كما فعل (سليمان)، فى رحلة تختصر الأزمنة والأمكنة وتلغى المسافات وتمحو الحدود، فلا نعود نعرف فرقا بين الليل والنهار ولا بين الشرق والغرب ولا بين الإلهى والبشرى ولا بين السماء والأرض، وباختصار ذابت الحدود بين المقدس والجميل وعادا إلى نبعهما الواحد المشترك كما كانا منذ خلقا.

يقول السهروردى:

«وأخذت الثقلين مع الأفلاك وجعلتهما مع الجن فى قارورة صنعتها أنا مستديرة وعليها خطوط كأنها دوائر فقطعت الأنهار من كبده السماء فلما انقطع الماء عن الرحى انهدم البناء فتخلص الهواء إلى الهواء وألقيت فللك الأفلاك على السماوات حتى طحن الشمس والأفلاك والكواكب فتخلصت من أربعة عشر تابوتا وعشرة قبور عنها ينبعث ظل الله»^(٨٩).

من اليسير أن نفسر الرموز الجزئية فى هذا النص، فنقول مثلا إن الماء بسيلولته يرمز للروح، والرحى بثقلها ترمز للجسم، وإن انقطاع الماء عن الرحى يعنى خروج الروح من الجسم، وإن خلوص الهواء للهواء يعنى انتقال الروح إلى طبيعتها الشفيفة بعد مفارقة الجسد، ولكن المشكلة هنا فى الرمز الكلى وليست فى الرموز الجزئية.

تكتشف القصة شيئا فشيئا عن رحلة إسراء ومعراج؛ وهذا هو ما نقصده بالرمز الكلى أو الشامل الذى تتحرك رموز القصة الجزئية فى إطاره، وتصب فى غايته بحيث لا يمكن فهمها إلا على ضوء ذلك الرمز

يعاود الكرة، ويكون عليه أولاً أن يتجشم الرجوع إلى نقطة الصفر التي بدأ منها رحلته. وهذا هو ما يختتم به السهروردي قصته الرمزية:

«فأنا في هذه القصة إذ تغير الحال علي
وسقطت من الهواء في الهاوية، بين قوم
لبسوا بمؤمنين، محبوسا في ديار المغرب،
وبقي معي من اللذة ما لا أطيق أن أشرحه.
فانتحيت وابتهلت، وتحسرت على المفارقة،
وكانت تلك الراحة أحلاما زائلة على
سرعة»^(٩٢).

على أننا لن نستطيع أن نعرف تفرد هذه «التجربة السهروردية» - إذا صح التعبير - إلا إذا نظرنا إليها في إطار يجمعها بتجربة أخرى من نوعها. وسنختار تجربة الشاعر الصوفي فريد الدين العطار في عمله القصصي الشعري (منطق الطير).

يعتبر فريد الدين العطار واحدا من أبرز الشعراء الصوفيين في إيران مع زميله: السرى السنائي وجلال الدين الرومي. واشتهر العطار بغزارة إنتاجه، فقد ذكر أنه ترك أعمالا يساوي عددها عدد سور القرآن الكريم كلها، وقد كانت كلها شعرا، باستثناء كتاب واحد مشهور هو (تذكرة الأولياء) الذي ترجم فيه لمشاهير الصوفية وشيوخ الطريقة^(٩٣). وربما كانت قصته الرمزية المنظومة (منطق الطير) هي أشهر هذه الكتب، لأنه عرف بها، بعد أن انتشرت ترجماتها في الشرق والغرب، واعتبرها الباحثون أعلى أعماله الإبداعية وأرفعها قيمة. ويحتوي (منطق الطير) أربعة آلاف وستمائة بيت مزدوج (مثنوى)، وموضوعه سفر النفس إلى الله ولكن في قناع صوفي، يصور قيام الطيور برحلة مضنية فوق الأودية السبعة للوصول إلى جبل قاف للقاء السيمرغ الذي هو طير خرافي يعد سيد الطيور، ويقابل العنقاء عند العرب، ويرمز

الشامل. على أن رحلة الإسراء والمعراج في هذه القصة ليست كغيرها من التجارب الروحية التي صيغت على نحو أقل كثافة وأسط ترميزا. وتكاد تكون الرمزية هنا غير مسبوقة في نصوص التراث الصوفي كله، لأن الرموز الجزئية فيها لا تحتفظ بموقعها الدلالي في بناء القصة ولا بنمط علاقاتها فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبين الرمز الشامل من جهة أخرى. وينطبق على رمزية هذه القصة ما كان قد ذكره «جوته» Goethe وهو يفرق بين القصة الرمزية (الليجوري) والرمز، من أن الرمز صيغة شديدة التحول Extra Discursive، ومع ذلك فإنه يظهر ملتبسا بمادة اللغة التي يلغى تأثيرها الفصل بين الذات والموضوع في أثناء تأسيس اتصال فوري وتام يقوم على علاقة الألفة أو الـ Rapport أكثر مما يقوم على المعرفة Cognition^(٩٤).

ويصير السهروردي في رحلته إلى نقطة الذروة عندما يعبر أهوال الرحلة ويستشرف قرب الوصول، فيقول:

«ولما انقطعت المسافة وانقرض الطريق وفار
البنور من الشكل المخروط، قرأيت الأجرام
العلوية، اتصلت بها وسمعت نغماتها
ودساتناتها، وتعلمت إنشادها، وأصواتها تفرع
سمعى كأنها صوت سلسلة تجر على صخرة
صماء فتكاد تنقطع أوتارها وتنفصل مفاصلها
من لذة ما أنال، ولا يزال الأمر يتكرر على
حتى انقشع الغمام وتخرقت المشيمة»^(٩٥).

هنا يكون الصوفي قد بلغ غايته واقترب من لحظة الحو التي يغشاها فيها ما يغشى من نور، ويحل به ما يحل من فناء. وقد حدث هذا للسهروردي في نهاية رحلته المتفردة، فعانق أحبابه وخر ساجدا أمام النور الساطع. ولكن لحظة الذروة هذه لا تدوم، لأنها ومضة خاطفة لا تومض إلا ريث تنطفئ؛ فيكون على الصب المتجيم أن

سبيل الرمز، فاتخذ لها رمز الطائر لقدرته على أن يسمو عن عالم الأرض ويخلق فى الفضاء. وقد روى فى الأثر أن أرواح الشهداء فى حواصل طيور خضر، تسرح وتأكل من الجنة حيث تشاء، وتأوى إلى قناديل معلقة من العرش^(٩٨). وليست هذه الرزمة الطيرية موقوفة على الإسلام، بل إننا نجد فى الأديان جميعها، فقد ورد فى (الفيدا) ذكر طيور خرافية تدعى «الهوماس» لا تعيش إلا فى الأجواء العليا، وترفض الانحدار إلى مستوى الأرض، وقد شبه رامنا كريشنا الأنبياء الكبار أمثال يسوع وبوذا ونارادا وغيرهم^(٩٩) بهذا الهوماس. وفى المسيحية^(١٠٠) كان الطاووس رمزا للحياة الخالدة. وتنحدر كل هذه الرزمة عن الطائر المصرى ذى الوجه البشرى (البها)^(١٠١) الذى رمز به المصريون للروح كما يبدو على نقوش معابدهم.

أما عند الفرس فقد اتخذ رمز الطائر حضورا أسطوريا يبدو فى الصور الآدمية المجنحة التى خلقتها آثار «سوسة»، كما يستعمل هذا الرمز فى نصوص أدبية شعبية كثيرة، اشتهر منها الطائر «قادم» فى قصة «بلوهر وبوذاسف»، الذى كان يرمز إلى الأنبياء والرسل لأنه يوزع بيضه على أعشاش الطيور جميعها، كما يفعل الأنبياء حين يوزعون دعوتهم على الناس كافة^(١٠٢).

ولسنا نجد فى الأدب العربى خارج نطاق التراث الصوفى شيئا من ذلك الرمز الطيرى، اللهم إلا فى إلماعات موزعة هنا وهناك أشهرها الرموز الزرزرورية التى انتشرت بين الكتاب فى الأندلس فى عصر المرابطين حين جعلوا طائر الزرزرور رمزا يتهمكون به على شخصيات واقعية. وكان الكاتب ابن أبى الخصال أبرز من برع فى توظيف ذلك الرمز وتعميقه، فرمز بالزرزرور إلى عهد الصبا، وبالهدهد إلى الشيخوخة^(١٠٣) فى رسائله الزرزرورية.

الطار بالسيمرغ إلى الحقيقة العظمى التى هى الله. أما سائر الطيور فترمز إلى السالكين فى طريق التصوف^(٩٤).

نحن إذن أمام قصة من قصص المعراج الصوفى تستلهم قصة الإسراء والمعراج كما وصفتها كتب الأخبار وأفاضت فى ذكر تفاصيلها، من وصف للبراق، إلى وصف تفاصيل الصخرة التى فى بيت المقدس، إلى وصف ما شاهده الرسول فى السماوات السبع ومن قابلهم من أنبياء^(٩٥).

ولا يقف الطائر هنا عند استلهم قصة المعراج فى نصها الدينى، ولكنه يفيد أيضا بالتجارب الرزمة التى خاضها قبله كبار الصوفية. وكان البسطامى أول من استبدل بجبرائيل فى النص المروى طائرا يقوده فى عروجه إلى السماء الأولى. غير أن البسطامى لم يشر إلى الطيور فى معراجه إلا باعتبارها رموزا ثانوية تزيد مشهد العروج بهاء وجمالا، فوظفتها عنده أقرب إلى الزخرفة والتجميل^(٩٦) من المستوى الرمزى العميق الذى يصبح فيه الطير هو الرمز الشامل الذى تدور فى فلكه كل العناصر الأخرى. فهل أخذ الطائر رمز الطير عن البسطامى؟

إن الإجابة بالإيجاب يمكن أن تكون مقبولة، غير أن الإجابة الأصح هو أن يكون البسطامى والطار كلاهما قد أخذوا هذا الرمز من المرويات الإسلامية الشعبية عن قصة الإسراء والمعراج، وفيها رواية لابن عباس تصور ملاكا على هيئة ديك يصيح إلى جوار العرش فتصيح ديوك الأرض جميعها معه، ذاكرة اسم الله لتوقظ النور وتسلخ الفجر عن الليل، فيغمر الأرض ضوء الرحمن^(٩٧). وعلى أية حال، فإن رزمة الطير ليست محصورة فى قصة الإسراء والمعراج أو فى ديك العرش. إنها تعود إلى أصل أبعد من ذلك؛ فتقترب بالروح التى عجز الإنسان عن تصويرها فلم يجد حيالها سبيلا غير

واكتحلت بها عيناه فى المروج، فلا يستطيع أن يفارقها^(١٠٧). وكذلك اعتذر الطاووس واعتذرت البطة واعتذر الصقر ومالك الحزين واليوم والصبوة. غير أن الهدهد فند هذه الأعذار كلها وأبطل حجة جميع الطيور، فوافقت الطيور على السفر، ولكنها حين سمعت الهدهد يصور مشقة الطريق ووعورة الرحلة عادت الطيور إلى الاعتذار، فعاد إلى تنفيذها. وما زال الحال كذلك فى أخذ ورد حتى استقر الأمر بجماعة من الطيور على السفر فوق أودية البحث السبعة، بعد أن أبلى الهدهد بلاءً حسناً فى الترهيب والترغيب وضرب الأمثلة وسرد القصص، فأشار لهم إلى طائر القفش الذى يعيش فى بلاد الهند، وعندما يأتى أجله يموت محترقاً بذاته، فتتطاير النار من جناحه حتى تأتى عليه، ولكنه لا يلبث أن يبعث ثانية من رماده^(١٠٨)، فطمأن الطيور الخائفة من الرحلة ومضت فى طريقها تضرب بأجنحتها الهواء عبر الأودية السبعة التى ترمز إلى المقامات الصوفية وما يرافقها من أحوال تسبغ على السالك طول الرياضة والمجاهدة الروحية^(١٠٩).

وإذا كان البسطامى فى معراجه قد أراد الطريق لمن جاءوا بعده - والطار من بينهم - فإن أفراد العطار فى هذه التجربة الرمزية يعود إلى أسلوبه وصياغته وإلى البناء المعقد الذى انتظم نصاً ضخماً يربو على النصوص الأخرى المكتوبة فى الموضوع نفسه أضعافاً مضاعفة. ومع ذلك، فقد ظلت العلاقات الرمزية فى النص دالة على عمق التجربة الروحية التى عاشها الشاعر. وبرغم أن هناك رموزاً ذات أصل قرآنى - مثل الهدهد - فى سياق النص، إلا أنها اتخذت أبعاداً رمزية مختلفة فى سياق جديد. الهدهد عند العطار يرمز للقائد الروحي أو لشيخ الطريقة الذى يجعل همّه هداية البشر وقيادة المريدين إلى طريق الصلاح. وهو لا يذكرنا بهدهد سليمان، وإنما بهدهد السهروردي فى قصة (الغربة الغريبة)، أما الطيور الأخرى فترمز لنماذج من البشر المترددين بين مطالبهم

غير أن رمز الطائر فى (منطق الطير) يختلف عن الرمزيات التى ذكرناها فى أنه هنا يستوعب الرموز الجزئية جميعاً، لأن شخصيات (منطق الطير) كلها ليست سوى أنواع من الطيور، كما أن الرمز المركزى الشامل فى هذا العمل طائر أيضاً هو السيمرغ. فإذا أضفنا إلى ذلك رمزية فعل الطيران بما تشير إليه من رغبة فى التحليق بعيداً عن علائق البدن ونقل الحاجة الجسدية؛ اكتملت أمامنا شبكة من العلاقات الرمزية تهيؤنا لأن نتطلع مع هذه الطيور فى رحلتها صوب المطلق، مدفوعة بعشقها إياه، فالعشق هو القوة الخفية التى تدفع السالك إلى المضى قدماً للقاء المحبوب الأزلى. وينظر العطار إلى العشق على أنه أعلى مكانة من الإيمان والكفر جميعاً؛ كما أنه أسمى منزلة عنده من العقل، فالعشق نار والعقل دخان^(١١٠).

وإذا كان لنا أن نلخص تجربة العطار فى هذا النص الرمزي الطويل بعد أن نجرده من الحشو والاستطراد والأدعية الدينية لنقبض على لبّ هذه القصة الرمزية، فإننا سنجد أنفسنا من البداية أمام آلاف من الطيور تتجمع حول الهدهد الذى يخطب فيها ليحثها على الرحلة^(١١١) إلى مصدر الجمال والحق والخير الذى هو السيمرغ. غير أن الطيور أخذت تراوغ وتقدم الاعتذارات عن القيام بهذه الرحلة. وكان لكل طائر حجته التى يتذرع بها للفقود عن الرحلة؛ اعتذر البليل بأنه لا يقوى على مفارقة الوردة:

«إذا كانت الوردة عديدة الوريقات محبوبتي،
فأى بأس فى أن يكون الفسقر صفتى...
فكيف يستطيع البليل التخلي ولو لليلة واحدة
عن عشق تلك الوردة الباسمة؟»^(١١٢)

أما البغاء فكان عذره أنه لن يستطيع التحليق إلى السيمرغ لأنه أسير الخضرة التى اكتسب بها ريشه

مملكة النور، وتمثلت هنا فى التحليق واجتياز الأودية السبعة فى طلب السمرغ.

إن هذا التوتر وذلك الصراع هو ما تجده أيضا فى أى عمل فنى جميل. وقد كان (الغربة الغربية) و(منطق الطير) عمليتين فنيين ينتميان إلى الجميل بقدر انتمائهما إلى المقدس، فى رحلة مشتركة تستظل بمظلة الرمز.

ومصالحهم الآنية فى الحياة من جهة، ومطالب الروح الخالدة من جهة أخرى.

هذا التوتر هو الذى يحكم القصة الرمزية، وهذا الصراع هو الذى يقود تفاعل الرموز فيها إلى نقطة الذروة التى تمثلت عند السهروردي فى الوصول إلى

الهوامش :

- (١) المعجم المفهرس، ألفاظ القرآن الكريم مادة (قدس).
- (٢) أبو إسحق الزجاج، تفسير أسماء الله الحسنى، تحقيق أحمد يوسف الدقاق، دار المأمون للتراث، ط٤، دمشق ١٩٨٣ ص ٣٠.
- (٣) V. Fern, (ed.), The Encyclopedia of Religion U.S. Poplar Books, 1987, Art. Holy.
- (٤) محمد المكي بن الحسين، أسماء الكعبة المشرفة، للطبعة التعاونية ط٢، دمشق د.ت، ص ١٣.
- (٥) ابن سينا، الهداية، تحقيق محمد عبده، ط٢، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة ١٩٧٤، ص ٢٩٤.
- (٦) فخر الدين الرازى، شرح أسماء الله الحسنى، تحقيق طه عبدالرؤف سعد، دار الكتاب العربى، ط١، بيروت ١٩٨٤، ص ١٩٥.
- (٧) فخر الدين الرازى، أساس التقديس، تحقيق أحمد حجازى السفا، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ١٩٨٦.
- (٨) هذا الخبر مبثوث فى مختلف المصادر القديمة، مع بعض التفاصيل الأخرى حول موقف الرسول من الشعر، وخاصة تعمد إنشاده مكسورا.
- (٩) ابن نباتة المصرى، سرح العيون فى شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق: محمد أبو الفضل، المكتبة المصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٩٢.
- (١٠) أبو بكر الصولى، أخبار أبى تمام، ص ٣٣.
- (١١) المعرى، الفصول والغايات، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٦٥، ص ٦٠.
- (١٢) جمع المطوعى، ديوان الميكالى، انظر: المطوعى (عمر بن على)، فوج الغرودج الدرر، تحقيق جليل العطية، عالم الكتب ط١، بيروت ١٩٨٦.
- (١٣) الوهرانى، منامات الوهرانى ومقاماته ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نفش، مراجعة عبدالعزيز الأوانى، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٨، ص ١٧٦.
- (١٤) ابن قيم الجوزية، الروح، مكتبة المنشى، القاهرة د.ت، ص ٢٥٦.
- (١٥) ابن عبد الله الشلبى، آكام المرحان فى أحكام الجان، تحقيق إبراهيم محمد الجمل، مكتبة القرآن، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٠٧.
- (١٦) الترمذى، المنهايات، تحقيق: محمد عثمان الخشت، مكتبة القرآن، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١١٦.
- (١٧) أبو القاسم الكلاعى، أحكام صنعة الكلام، تحقيق: محمد وضوان الدايدة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص ٣٦ - ٣٧.
- (١٨) الآجرى، أخلاق أهل القرآن، تحقيق: محمد عمرو عبداللطيف، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ١٩٨٦، ص ٣٨.
- (١٩) الكلاعى، المرجع السابق، ص ٣٨ - ٣٩.
- (٢٠) الدهلوى، الفوز الكبير فى أصول التفسير، تعريب سلمان الندي، دار الصحوة، ط١، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٦٢.
- (٢١) يحيى بن حمزة العلوى، الطراز، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص ٣٣٠ وما بعدها.
- (٢٢) النسائى (أبو عبدالرحمن أحمد بن شعيب)، فضائل القرآن، تحقيق سمير الخولى، مؤسسة الكتب الثقافية ط١، بيروت ١٩٨٥، ص ٦٠ - ٦٢.
- (٢٣) كان والباقلانى، ممن فعلوا ذلك فى كتابه المعروف إعجاز القرآن.
- (٢٤) ابن الأثير، المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفى وبدوى طبانة، ج٤، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٥.
- (٢٥) ابن أبى الحديد، الفلك البدائر على المثل السائر، ضمن كتاب: المثل السائر ج٤، مرجع سابق، ص ٣٦ وما بعدها.
- (٢٦) سعد الخادم، الفن الشعبى والمعتقدات الصحورية. سلسلة الألف كتاب الأولى (٤٨٨)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت، ص ٦٩ وما بعدها.
- (٢٧) محمد إبراهيم الفيومى، فى الفكر الدينى الجاهلى، دار القلم، ط ٢، الكويت. ١٩٨٠، ص ٢٩٠.
- (٢٨) ابن حزم، الفصل فى الملئ والأهواء والنحل، مكتبة السلام العالمية ج٢، ص ٥٣، القاهرة د.ت. وقارن أيضا: محسن العابد، مدخل فى تاريخ الأديان، دار الكتاب، سوسة، تونس، ١٩٧٣، ص ٨٥.
- (٢٩) ابن حزم، ص ٤.
- (٣٠) عبدالكريم الخطيب، التفسير القرآنى للقرآن، دار الفكر العربى، مجلد (١) ج٢، ص ١٧ - ١١٨.
- (٣١) الدهلوى، مرجع سابق ص ٣٠٠.

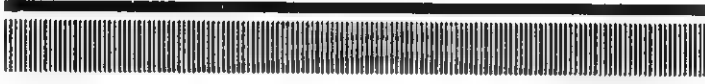
- (٣٢) ناج الدين السبكي، معبد النعم ومعبد النقم، مؤسسة الكتب الثقافية ط١، بيروت، ١٩٨٦، ص ٩٦.
- (٣٣) عبدالله خورشيد البري، القرآن وعلومه في مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠، ص ٣١٠.
- (٣٤) القاضي عبد الجبار، تنزيه القرآن عن المطاعن، طبعة المكتب التجاري (دار النهضة الحديثة) بيروت، د.ت، ص ١١.
- (٣٥) محمد كامل حسين، مقدمة ديوان الميزيد في الدين، دار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٤٩، ص ١٢٤.
- (٣٦) أبو المظفر الإسفرائيني، التبصير في الدين وتبصير الفرقه الناجية عن الفرق الهالكين، نشره عزت العطار الحسيني، ط١، مكتب نشر الثقافية الإسلامية، القاهرة ١٩٤٠، ص ٨٨.
- (٣٧) الغزالي (أبو حامد) فضائح الباطنية، تحقيق عبدالرحمن بدوي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص ٦٧.
- (٣٨) ابن خلدون (أبو زيد عبدالرحمن) شفاء السائل لتهديب المسائل، نشره أغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت د.ت، ص ٥٣.
- (٣٩) الخوارزمي (أبو بكر) مفيد العلوم ومعبد الهوموم، تحقيق عبدالله الأنصاري، دار الشؤون الدينية، الدوحة، قطر، ١٩٨٠، ص ٩٠ - ٩١.
- (٤٠) كامل مصطفى الشبلي، الصلة بين التصوف والتشيع، ج٢، دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٨٦.
- (٤١) المرجع السابق، ص ١٩٥.
- (٤٢) المرجع السابق، ص ١٩٦.
- (٤٣) الجعفي (المفضل بن عمر)، الهفت والأظلة، تحقيق عارف نامر وعبد خليفة اليسوعي، دار المشرق، بيروت ط٢، ١٩٨٦، ص ١٤٨.
- (٤٤) ابن خالويه، مختصر في شواذ القرآن. نشره ج. برجنتراسر (طبعة صورتها عن النشرة الأجنبية مكتبة المتنبي بالقاهرة) د.ت، ص ٨٣.
- (٤٥) ابن الزمكاني (كمال الدين عبدالواحد)، البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن، تحقيق خديجة الحدبشي وأحمد مطلوب، رئاسة ديوان الأوقاف ط١، بغداد ١٩٧٤، ص ٥٧.
- (٤٦) المرجع السابق، ص ٥٨ - ٥٩.
- (٤٧) المرجع السابق، ص ٦٠.
- (٤٨) ابن خلدون - مرجع سابق، ص ٥٤.
- (٤٩) نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل: (دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي)، دار التنوير ودار الوحدة، ط١، بيروت ١٩٨٣، ص ٢٩٧.
- (٥٠) انظر ما كتبه زكي نجيب محمود حول التأويل الصوفي للحروف في كتابه «المقول واللامقول في تراثنا الفكري»، من وجهة نظر ابن عربي خاصة.
- (٥١) نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق، ص ٢٩٧.
- (٥٢) المرجع السابق، ص ٣٢٥.
- (٥٣) المرجع السابق، ص ٣٤٢.
- (٥٤) الكسندر بابا دوللو، جمالية الرسم الإسلامي، ترجمة على اللواتي، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، تونس ١٩٧٩، ص ٧٢.
- (٥٥) نصر حامد أبو زيد، مرجع سابق ص ٣١٤ - ٣١٥.
- (٥٦) T. Todorov, Symbol and Interpretation p. 49.
- (٥٧) Ibid, P. 49-50.
- J. Lyons, Introduction to Theoretical Linguistics, Cambridge University Press. 1968, p. 5.
- (٥٨)
- (٥٩) أ. ف. تشيتشرين، الأفكار والأسلوب، ترجمة حياة شوارز، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت، ص ٥٠.
- (٦٠) رومان ياكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨١، ص ٨١.
- (٦١) أ. ف. تشيتشرين، مرجع سابق ص ٥٢ - ٥٣.
- (٦٢) N. C. Stageberg and W. L. Anderson, Sound Symbolism, op. cit. pp. 247-8.
- (٦٣) الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوانه، تحقيق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة ط٧، بيروت ١٩٨٣، ٣٧/٦، ص ١٠٩.
- (٦٤) المتنبي (أبو الطيب)، ديوانه، بشرح أبي البقاء المكي المسمى «التيبيان في شرح الديوان» ج٢، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الإيباري وعبدالحفيظ شلبي، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٧١، ٧/١٩٧، ص ١٧٥.
- (٦٥) النابلسي (عبدالله بن إسماعيل)، الفتح الرباني والفيض الرحماني، تحقيق محمد عبدالقادر عطا، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ١٩٨٥، مقدمة المحقق ص ٢٧.
- (٦٦) الممرى (أبو الملاء)، الفصول والفايات، تحقيق محمود حسن زنتي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، (مواضع شتى).
- (٦٧) النفرى (محمد بن عبد الجبار)، كتاب موقف المواقف، تحقيق بولس نوبا اليسوعي، ضمن كتاب «نصوص صوفية غير منشورة» ط٢، دار المشرق، بيروت د.ت، ص ٢١٢ - ٢١٤.
- (٦٨) النفرى، المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر يوحنا آربري، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٤، ص ١١٤.
- (٦٩) D. Sperber, Rethinking Symbolism, P. 85.
- (٧٠) Knudso, The Philosophy of Form, P. 40-3.
- (٧١) سورة البقرة، آية ١٨٩.

- (٧٢) ابن خالويه، مرجع سابق، ص ١١.
- (٧٣) سورة يوسف، آية ٣.
- (٧٤) The Bhagavad Gita, Trans. from The Sanskrit by: J. Mascaro, Penguin Books, 1962.
- ويتضح الأسلوب الرمزي فى نصوص هذا الكتاب المقدس، إذا ما قورن مثلاً بكتاب مقدس آخر هو: متوسمري، انظر ترجمته العربية، بقلم إحسان حقى، دار اليقظة العربية، بيروت د.ت.
- (٧٥) بوبول فوه (كتاب المجلس) الكتاب المقدس لقياتل الكيشين مايا، ترجمة صالح علماني، دار منارات، ط١، عمان، ١٩٨٦.
- (٧٦) لوفيفر، جوستاف، روايات وقصص مصرية من العصر الفرعوني، ترجمة على حافظ، سلسلة الألف كتاب الأولى مكتبة مصر، القاهرة د.ت.
- (٧٧) هـ. ج. روز، الديانة اليونانية القديمة، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة محمد سليم سالم، دار نهضة مصر، (سلسلة الألف كتاب الأولى ٥٦٩) القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٣٦.
- (٧٨) السيوطي (جلال الدين)، تناسق الدرر فى تناسب السور، تحقيق عبدالله محمد الدرويش، دار الكتاب العربى، ط١، سوريا ١٩٨٣، ص ٧١ - ٧٢.
- (٧٩) الدهلوى، الفوز الكبير ص ١٠٥.
- (٨٠) عبدالله خورشيد البرى، مرجع سابق، ص ٣٠٦ - ٣١٢.
- (٨١) الدهلوى، ص ٧٠.
- (٨٢) ابن الجوزى (جمال الدين أبو الفرج) تلييس إبليس، مكتبة المدني، جدة، د.ت، ص ١٧٢.
- (٨٣) الدهلوى، مرجع سابق، ص ٦٦.
- (٨٤) ابن الجوزى، تلييس إبليس ص ١٧٣.
- (٨٥) السهروردى، الغربة الغربية، ضمن مجموعة دوم مصنفات، تحقيق هنرى كوربان، طهران، ١٩٥٢، ص ٢٧٥.
- (٨٦) المرجع السابق، ص ٢٧٥ - ٢٧٦.
- (٨٧) المرجع السابق، ص ٢٧٧ - ٢٨٨.
- (٨٨) المرجع السابق، ص ٢٨٠.
- (٨٩) المرجع السابق، ص ٢٨٦ - ٢٨٧.
- (٩٠) V. Burgin, The End of Art Theory: Criticism and Post-Modernity, London, Macmillan, 1980, p. 155.
- (٩١) السهروردى، الغربة الغربية، ص ٢٩١.
- (٩٢) المرجع السابق، ٢٩٦.
- (٩٣) إسماعيل عبدالحامد قنديل، مقدمة كتاب: كشف المحجوب للهجويز، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٦١.
- (٩٤) عمر فروخ، التصوف فى الإسلام، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨١، ص ١٢٤ - ١٢٥.
- (٩٥) الكتب التى نرى ذلك كثيرة، وتذكر كلها تقريباً حول التفاصيل نفسها. أنظر مثلاً: الخويوى (عثمان بن حسن)، درة الناصحين، مكتبة الهلال، القاهرة د.ت، ص ٣٠٧ وما بعدها.
- (٩٦) نذير عظمة، المعراج والرمز الصوفي، ط١، دار الباحث، بيروت، ١٩٨٢، ص ٤٢.
- (٩٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها، وانظر أيضاً: السيوطي: الحياثك فى الملائك.
- (٩٨) الهريزى القارى، شرح عين العلم وزين الحلم، دار المعرفة، بيروت د.ت، ص ٢١٤.
- (٩٩) راماكريشنا، الحقائق الروحية الكبرى، ترجمة مصطفى الزين، دار النهار، بيروت ١٩٧٨، ص ٤٥.
- (١٠٠) G. Ferguson, Signs ■ Symbols in Christian Art N. Y., Oxford university Press, reprinted 1979, Art. (Peacock).
- راجع أيضاً الترجمة العربية لهذا المعجم، مادة (طاووس)، ص ٧٣.
- (١٠١) M. Lurker, The Gods ■ Symbols of Ancient Egypt, op. cit., Art. (Ka) London, Thames & Hudson, 1980, Art. Ba.
- وقارن أيضاً :
- R. T. R. Clark, Myth and Symbol in Ancient Egypt, London Thames and Hudson, reprinted 1978, Pp. 231-5.
- (١٠٢) مؤلف مجهول، بلوهر وبوداسف، مرجع سابق، ص ٥٠.
- (١٠٣) فوزى سعد عيسى، الزروريات: نشأتها وتطورها فى الشر الأتليسى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠، ص ٤٣ - ٤٤.
- (١٠٤) فريد الدين العطار، منطق الطير، و ترجمة: بدیع محمد جمعة، دار الأندلس، ط١، بيروت، ١٩٧٩، ص ٩٠ (من مقدمة المترجم).
- (١٠٥) انظر: نص خطبة الهدد: فريد الدين العطار، منطق الطير، المقالة الثانية بعنوان: حديث الهدد مع الطير فى طلب السيمرغ، ص ١٨٤ - ١٨٦.
- (١٠٦) المرجع السابق، ص ١٨٨ - ١٨٩.
- (١٠٧) المرجع نفسه، ص ١٩١.
- (١٠٨) المرجع نفسه، ص ٢٩٢ - ٢٩٣.
- (١٠٩) نذير عظمة، مرجع سابق، ص ٤٣.

الغوثية

حلقة مغمولة في تطور النثر الصوفي

يوسف زيدان*



وفي رحلته الطويلة، اتخذ النص الصوفي ثلاثة أشكال رئيسية (الشعر - القصص - النثر)، وما يعنينا منها الآن هو الشكل الثالث الأخير (النثر) الذي يعد أسبق الأشكال الثلاثة ظهوراً وأكثرها اتساعاً. وإذا كان هذا النثر المتميز قد ابتدأ مع تلك العبارات المتناثرة الماثورة عن رجال القرن الثاني، فإنه سرعان ما اكتسب - بعد عصر التدوين - مجموعة من الخصائص العامة التي جعلته من النصوص الفريدة.

وعلى امتداد رحلته الطويلة، يمكن الوقوف على محطات أصلية تمت فيها عمليات تطويرية مهمة للنثر الصوفي، وتلك المحطات عبارة عن نصوص صوفية من نوع: (رسائل) الجنيد - (طواسين) الحلاج - (مواقف) النقري و(مخاطباته) - (فصوص) ابن عربي و(فتوحاته) - (شروح) النابلسي... إلخ؛ ومن هذه المحطات الأصلية: (الغوثية) لعبد القادر الجيلاني المتوفى

٥٦١ هجرية (٣).

بدأ النثر الصوفي رحلته في الثقافة العربية - والإسلامية - خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين. ففي القرن الثاني انتقل التصوف من عالم الخبرة المباشرة إلى (دائرة المنطوق) حين حاول أوائل الصوفية صياغة خبرتهم في عبارات صارت بعد ذلك من المأثورات. وفي القرن الثالث، صار التصوف في (دائرة المكتوب) مع ذلك النشاط التدويني الذي قام به كبار الصوفية آنذاك.

وقد تتبّع المؤرخ الصوفي المبكر، أبو بكر الكلاباذي، بدايات الأمر؛ حين رصد الدائرة الأولى في كتابه (التعرف لمذهب أهل التصوف) فذكر جماعة من صوفية القرن الثاني واصفاً إياهم بأنهم «ممن نطق بعلوم الصوفية، وعبر عن مواجدهم، ونشر مقاماتهم، ووصف أحوالهم قولاً وفعلاً»^(١) ثم أشار إلى الدائرة الأخرى، حين عدّد بعض الأسماء تحت عنوان: «الباب الثالث، فيمن نشر علوم الإشارة كتباً ورسائل»^(٢).

■ دارس مصري للتصوف.

الديوان^(٨) - أما الآن، فغابتنا هي الإبحار في عالم (الغوثية)، لنقف على مكانتها في عملية تطور النص الصوفي، ولنستكشف أرضاً جديدة من النثر الصوفي أظنها لا تزال أرضاً مجهولة، ولنبدأ بمسألة تتعلق - أيضاً - بالمؤلف.

استار المؤلف :

تبدأ (الغوثية) بما يلي :

« قال الغوث الأعظم، المستوحش من غير الله - وفي نسخة : المستولد من غير أمه! - المستأنس بالله، قال الله تعالى: يا غوث الأعظم، قلت : لبيك يا رب الغوث، قال:

« كل طور بين الناسوت والملكوت فهو شريعة، وكل طور بين الملكوت والجبروت فهو طريقة، وكل طور بين الجبروت واللاهوت فهو حقيقة. يا غوث الأعظم، ما ظهرت في شيء كظهوري في الإنسان».

ثم تتوالى سطور (الغوثية): « لبيدأ كل سطر - أو عبارة - بقوله : يا غوث الأعظم ..

ولا توجد في الرسالة - كما أسلفنا - أية إشارات دالة على مؤلفها، بل إن المؤلف اختار منذ البداية أن يستتر خلف صوتين، الأول صوت الله، والآخر صوت الغوث الأعظم الذي يتلقى الخطاب الإلهي .. والخطاب الإلهي، الصوت المسيطر على النص، يأخذ في الغالب الأعم صيغة الخطاب القرآني، ويتشبع بنغمة ذات قدسية. انظر مثلاً :

«ياغوث الأعظم، أنا مأوى كل شيء، ومسكنه، ومتنزهه؛ وإلى المصير.

ياغوث الأعظم، لا تنظر إلى الجنة وما فيها، تراني بلا واسطة؛ ولا تنظر إلى النار وما فيها تراني بلا واسطة.

والغوثية، تلك الرسالة الخطيرة، تقع - تاريخياً - بين (المواقف والمخاطبات) للنفري المتوفى ٣٥٤ هجرية، وبين كتابات ابن عربي المتوفى ٦٣٨ هجرية. وقد كان لهذا الموقع - التاريخي - أهميته باعتباره مرحلة في تطور النص الصوفي، كما كان له أثره في إثارة الإشكالية الخاصة بمؤلف (الغوثية).

إشكالية المؤلف :

في النصوص العربية، في أصولها المخطوطة بالذات؛ علامات دالة على النص. وغالباً ما ترد هذه العلامات في الصفحة الأولى من المخطوطة؛ فنجد مثلاً «الطرة» وما فيها من زخارف وتذهيب، تدل على طبيعة النص المكتوب ومكانته لدى أهل العصر، بل تدل على طبيعة هذا العصر، ونجد «الحمدلة» التي تتنوع صيغتها بحيث تكشف عن محتوى النص، وتكشف أحياناً عن كاتبه؛ مع أنها في السطر الأول. لكن كل علم له «حمدلة» تناسبه، ولكل مؤلف مشهور صيغة خاصة في حمد الله. وفي الصفحة الأولى - أيضاً - يأتي التصريح بالمؤلف ولقبه وكنيته، كما يرد عنوان النص متضمناً في عبارة مثل «هذه رسالة في .. وسميتها» أو «.. فأردت أن أضع هذا الكتاب، وسميته .. وغير ذلك مما يشابهه^(٩).

لكن مخطوطات (الغوثية) لم تشتمل على أية علامات دالة على مؤلفها، بل - على العكس - جاءت بعض الإشارات التي تشتت نسبتها، فراها في بعض النسخ الخطية منسوبة لابن عربي^(٥)، وفي بعضها الآخر منسوبة للجيلاني^(٦)؛ وفي مخطوطة بدير الإسكوريال، اختلط نص (الغوثية) بفقرات من مواقف النفري^(٧)! وقد سبق لنا جمع هذه المخطوطات، فحققتنا نص (الغوثية) ونشرناها في (ديوان عبد القادر الجيلاني) بعد إثبات صحة نسبتها للجيلاني عن طريق النقد الداخلي للنص، وأوردنا في مقدمة التحقيق أسانيد قوية لإثبات (الغوثية) له - ومن أراد مراجعة ذلك فليرجع إلى

ياغوث الأعظم، أهل الجنة مشغولون بالجنة،
وأهل النار مشغولون بالنار؛ وأهل مشغولون
بى.

ياغوث الأعظم، إن لى عبادة من أهل الجنة
يتعبدون من النعيم، كأهل النار يتعبدون من
الجحيم.

ياغوث الأعظم، أهل القرب يستغيثون من
القرب، كأهل النار يستغيثون من البعد.

ياغوث الأعظم، ما بعد عنى أحد بالمعاصى،
ولا قرب منى أحد بالطاعات.

ياغوث الأعظم، لو قرب منى أحد لكان أهل
المعاصى لأنهم أصحاب العجز والندم.

ياغوث الأعظم، العجز منبع الأنوار، والعجب
منبع الظلمة.

ياغوث الأعظم، أهل المعاصى محجوبون
بالمعاصى، وأهل الطاعات محجوبون
بالطاعات، ولئى وراءهم قوم ليس لهم غم
المفاسى ولا هم الطاعات.

يظهر مما سبق أن (الفوتية) تؤسس الخطاب
الصوفى فى عصر الجيلانى، وتستجمع شتات الرؤى
الصوفية التى سادت قبلها بقرون، وتجلى - مثلاً - فى
قول رابعة العدوية : «ما عبدته خوفاً من ناره، ولا طمعاً
فى جنته، فأكون كأجير السوء، إذا عمل سارع بطلب
الأجر، بل عبدته لذاته»، وهو ما عبرت عنه أبيات
مشهورة (أحبك حبين ..) لرابعة، أو لذى النون المصرى
كما يرجح بعض الباحثين^(٩). وتجلى - أيضاً - فى
قول صوفية القرن الثالث : «العجز عن درك الإدراك
إدراك»^(١٠)، وغير ذلك الكثير. المهم هنا أن المؤلف
اختار للنص بنية إيقاعية تمانل بنية الإيقاع القرآنى،
واستعار لغة التنزيل، وجعل بين سطوره لفظة «ياغوث

الأعظم» ليكون ما بينها من عبارات، شديد الشبه
بالآيات.

ولاستار المؤلف وراء الخطاب الإلهى تبرير صوفى!
فالصوفية يستندون إلى أن الله لم يزل قائماً بصفاته
السبعة الذاتية (الحياة - العلم - الإرادة - القدرة -
السمع - البصر - الكلام)؛ فهو تعالى لم يزل متكلماً،
وكلامه يتجلى فى تنوع مظاهر الوجود وفى إلهاماته
لأهل الولاية .. ولا يعنى ذلك بحال - عندهم - نسخ
القرآن، وإنما يعنى اتصال الكلام الإلهى فى تجليات
مخصوصة - والقرآن خطاب عام - تعرف فى المصطلح
الصوفى بالفهوانية^(١١).

المؤلف - إذن - قد استتر استتاره الأول، خلف
الخطاب الإلهى المقدس .. لكنه استتر مرة ثانية خلف
لقب «الغوث الأعظم» الذى هو واحد من ألقاب كبار
الصوفية عموماً، ومن ألقاب الجيلانى بوجه خاص^(١٢).
فقرأه وهو يجرى الحوار مع الله متخفياً وراء غوثيته، يقول
النص :

«ثم سألت: يا رب، هل لك مكان؟ قال: أنا
مكون المكان وليس لى مكان»^(١٣).

ثم سألت: يا رب، من أى شىء خلقت
الملائكة؟ قال: يا غوث الأعظم، خلقت
الملائكة من نور الإنسان، وخلقت الإنسان
من نورى.

قلت: ما معنى العشق؟ قال: اعشق لى، وق
قلبك عن سواى، يا غوث الأعظم، إذا عرفت
ظاهر العشق فعليك بالفناء عن العشق، لأن
العشق حجاب بين العاشق والمعشوق! »

فى هذه الفقرة تأتى «تاء المتكلم» لتدل على ذات
المؤلف وقد اختفت خلف «الغوث الأعظم» المتحاور مع
الله، فالتكلم يسأل، فتأتى الإجابة مسبقة بإشارة إلى

أزمة اللغة:

عانى النص الصوفي - في عصر التدوين - من الاصطدام بحائظ اللغة ، فاللغة العادية لا تعنى بالتعبير عن عالم الصوفية ذي الخصوصية الشديدة . وقد بلغت حدة الاصطدام باللغة قدراً أودى بحياة بعض الصوفية وساقهم الى نهايات تراجمية، وأشهر هؤلاء: الحسين بن منصور الحلاج، المقتول سنة ٣٠٩ هجرية. وإذا كان الحلاج لم يفلح في إيجاد صيغة لغوية مناسبة، يعبر بها عما يريد إعلانه - أوهو في الحقيقة، لم يمهل حتى يستكمل استكشافه لهذه الصيغة ^(١٤) - فإن هناك عبارة شهيرة للجيلاني ، ذكرتها غالبية المراجع، تقول:

«عشر الحلاج ولم يكن في زمانه من يأخذ بيده، ولو أدركته لأخذت بيده».

ويبدو أن الجيلاني قد تأكد من أن «عشرة» الحلاج كانت على مستوى التعامل مع اللغة. ففي نصوص الجيلاني مايفيد ذلك، كقوله حين سئل عن أمر الحلاج، مانصه:

«طار واحد من العارفين إلى أفق الدعوى بأجنحة «أنا الحق» ، رأى روض الأبدية خالياً من الحميس والأيس ، صفرٌ بغير لفته» تعريضاً لحتفه، ظهر عليه عقاب الملك من مكمن «إن الله لغني عن العالمين» أنشب في إهابه مخلب «كل نفس ذائقة الموت» قال له شرع سليمان الزمان: «لم تكلمت بغير لغتك؟ لم ترنمت بلحن غير معهود من مثلك؟» ادخل الآن قفص وجودك، ارجع من طريق عزة القدم إلى مضيق ذلة الحدوث».

وهكذا، بقي على الجيلاني أن يجاوز أزمة اللغة التي «عثر» فيها الحلاج فكانت نهايته المشؤومة.. وبمجازة

الغوث الأعظم مع حرف النداء، ليصير المنادى معادلاً للمؤلف الذي غاب، ثم لاتبث «تاء المتكلم» أن تعود مرة أخرى ليكون المتكلم هنا «الرب» المعادل للإله؛ لكنها في المرتين معادلة غير تامة، فالغوث الأعظم لقب لا يختص به الجيلاني وحده، و«الرب» تطلق على الجنب الإلهي وعلى جملة أرباب تبيح اللغة تسميتهم بالرب، كرب الدار ورب السيف والقلم. لتبقى - بعد ذلك - عملية توليد الدلالة وتحديد أطراف الحوار منوطة بالمتلقى للنص! فعبر النص كله، تتولد الإشارات الدالة على أن الغوث الأعظم هو الجيلاني ، وأن الرب هو الله (تعالى) وأن الخطاب في مجمله خطاب مقدس، برز في لحظة تبادلية علا فيها النص على المؤلف، ثم هيمن فيها المؤلف - المستتر - على النص بأكمله، بصفته (الغوثية) لا بصفته الشخصية.

ولا شك في أن ثمة دواعي كثيرة ألجأت النص الصوفي لاستراتيجية التخفي التي نراها في الغوثية - كاعتراض الفقهاء على الصوفية، والخشية من افتتان العوام، ومراعاة أحكام الزمان .. إلخ - لكن ذلك أثمر في النهاية تلك الخاصية المميزة للنثر الصوفي، الخاصية التي ظهرت على استحياء في بعض كتابات الحكيم الترمذي، خاصة رسالته (بدو الشأن)، ثم استعلت في (المواقف والمحاطبات) للنفري، وتأكدت هنا في (الغوثية) لتصل بعد ذلك إلى فصوص ابن عربي.. أما غاية تطورها، فكانت في مقدمة كتاب (الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل) لعبد الكريم الجيلاني، المتوفى ٨٢٦ هجرية.

والكلام على استتار المؤلف يستدعي الكلام على اللغة، وعلى الألفاظ التي استتر خلفها المؤلف. وعند الكلام عن اللغة الصوفية، لابد من الوقوف عند أمور، أولها تلك الأزمة التي عانى منها الصوفية.

الجيلاني لأزمة اللغة، استطاع أن يحظى طيلة حياته التي امتدت إحدى وتسعين سنة باحترام الصوفية والفقهاء معاً، وصارت طريقته بعد وفاته واحدة من أوسع الطرق الصوفية انتشاراً في بلدان العالم . فكيف جاوز الجيلاني - في (الغوثة) - أزمة اللغة ؟

اختلفت الجيلاني وراء النص ولم يفصح عن ذاته المشخصة - كما أسلفنا - فكان النص / المعلن مشتملاً بين طياته على نص مضمّر لا يمكن استكشافه إلا بالرجوع إلى الدلالة الاصطلاحية للألفاظ، وفي الوقت نفسه يتكئ المعنى الظاهر على الثوابت الشرعية التي لا يمكن إنكارها. تقول (الغوثة)، أو - بالأحرى - يقول النص المقدس والخطاب الإلهي:

«ياغوث الأعظم، إذا رأيت المحترق بنار الفقر، والمنكسر بكثرة الفاقة والعيال، فتقرب إليه، لا حجاب بيني وبينه.

ياغوث الأعظم، جعلت الفقر والفاقة مطية الإنسان، فمن ركبها فقد بلغ المنزل قبل أن يقطع المفاوز والبوادي.

ياغوث الأعظم، قل لأصحابك وأحبائك، من أراد منكم صحبتي فعليه بالفقر، ثم فقر الفقر، ثم الفقر عن الفقر؛ فإذا تم فقرهم فلا ثمّ إلا أنا».

في هذه العبارات/ الآيات تتحرك الدلالة عبر مستويين، الأول هو المفهوم الشائع للفقر والفاقة، فيكون النص مقبولاً، استناداً إلى العديد من النصوص الدينية التي تعلو من قيمة الفقراء؛ فقد ورد في الحديث الشريف أنهم يدخلون الجنة قبل الأغنياء بخمسمائة عام، وورد دعاء النبي «اللهم أحييني مسكيناً وأميتني مسكيناً واحشرنني في زمرة المساكين» كما ورد في الحديث القدسي: «أنا عند المنكسرة قلوبهم...» وغير ذلك الكثير! فظاهر اللفظ مدعوم بشهادات دينية لا يمكن معها الطعن في مضمونه.

لكن الدلالة الأرحب تأتي مع المفهوم الاصطلاحي لكلمة فقر؛ فمخذ وقت مبكر اصطلاح الصوفية على أن الفقير ليس هو الذي لا يملك شيئاً، بل هو الذي يملك كل شيء - وهذا نص عبارة صوفية مأثورة عن بعض رجال القرن الثالث ومذكورة بكاملها في (الغوثة). وفي آثار البسطامي نقراً: «عبدت الله أربعين سنة، فنوديت: إذا أردت أن تأتي إليّ، فسأت إلى بما ليس فيّ! قلت: سبحانك، وما ليس فيك؟ قال: الفقير»^(١٥). وفي كلام الجيلاني ما يفيد أنه دخل إلى الله من باب الفقر، فوجد فيه الكنز الأكبر والسر الأعظم^(١٦). وهكذا اتخذ الفقر دلالة اصطلاحية عند الصوفية تناقض دلالاته الشائعة^(١٧). ولا يمكن قراءة النص الصوفي / الغوثة، إلا بوضع الدلالة الصوفية في الاعتبار! وإلا، فما «فقر الفقر» وما «الفقر عن الفقر»، وكيف يتم الفقر؟ إن ذلك كله لا يدرك - على مستوى التذوق - إلا من خلال النظر إلى العبارات من زاوية المصطلح الصوفي. وهكذا، استطاع الجيلاني أن يشرك القارئ في النص من خلال عملية التوليد الدلالي التي قد تجاوز المصطلح الصوفي ذاته - إذ لم يؤثر عن الصوفية قبل الجيلاني استخدام مصطلح مثل «فقر الفقر» - ولا يقوم هو بتبعية النص، كلها، وحده ولا يحده بصريح العبارة كما فعل الحلاج.. وعلى هذا النحو تطورت اللغة الصوفية التي عرفت باسم لغة «الإشارة».

حدود اللغة:

تكشف (الغوثة) عن وعي الجيلاني بحدود اللغة، فمهما كانت الألفاظ ذات بعد اصطلاحى، ومهما كان قدر الإشارة في العبارات، فلا يمكن في النهاية أن نظمتم إلى جهاز اللغة في التعبير عن رؤى التصوف. ولهذا، لم يكتف الجيلاني بأن يشترك القارئ معه في توليد الدلالة، عبر عملية القراءة الواعية بحدود المصطلح والسياق العام للنص، وإنما نراه يؤكد ضرورة اشتراك القارئ في الحال! فحين تتعرض (الغوثة) لمسألة

السائدة، والموروثة، بالانطلاق إلى آفاق أرحب عن طريق ابتكار الدلالات وصياغة المزيد من المصطلحات الصوفية.

صياغة المصطلح:

في عبارة شهيرة قالها القشيري في (رسالته) - وتناقلتها المراجع كافة - إشارة إلى أن الصوفية: «قصداً إلى استعمال ألفاظ خاصة بهم، ضناً منهم بمعانيهم أن تشيع في غير أهلها»، وتلك (الألفاظ الخاصة) هي ما نسميه اليوم باصطلاحات الصوفية.

وكانت جملةً من المصطلحات الصوفية قد استقرت دلالاتها قبل الجيلاني، لكنها لم تعد تفي باحتياجات التعبير عن الخبرة الصوفية التي اتسعت في عصره. قال النفري: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، ولذا استلزم الأمر صياغة مصطلحات لا نجددها في نص صوفي سابق على (الغوئية)، كمصطلح «الخمود» الذي يبرء في السياق التالي:

«يا غوث الأعظم، ثم عندي، لا كنوم العوام، تراني. فقلت: يارب كيف أنام عندك؟ قال: بخمود الجسم عن اللذات، وخمود النفس عن الشهوات، وخمود القلب عن الخطرات، وخمود الروح عن اللحظات، وفناء ذاتك في الذات».

وهكذا يبرز، للمرة الأولى، مصطلح «الخمود» في لغة الصوفية. ولأن المصطلح لم يتقيد - بعد - بدلالة خاصة، فإن (النص / الغوئية) يفصح عن دلالته عبر السياق العارج الذي يرتقى من الجسم، إلى النفس، إلى القلب، إلى الروح؛ فيكتسب اللفظ الاصطلاحي، في كل مرة يقترن فيها بمرتبة عروجية من هذه المراتب الأربع، دلالة خاصة.. فخمود الجسم، غير خمود القلب والروح؛ ولهذا الجسم «خمود» كما أن للنفس والقلب والروح خموداً.

«الاتحاد» التي عبر عنها المتصوفة - قبل الجيلاني - بألفاظ شتى، فأدى ذلك إلى ويلات .. نقرأ:

«يا غوث الأعظم، الاتحاد حال لا يعبر بلسان المقال، فمن آمن به قبل وجود الحال فقد كفر، ومن أراد العبارة بعد الوصول فقد أشرك!»

فالكلام هنا لم ينف «الاتحاد»، بل أقصر بأنه «حال»، فإدراك هذا الحال لا يكون من خلال تلقّيه عبر اللغة، بل يكون بمعاشيته والخبرة المباشرة به. أما اللغة فلا سبيل لها للتعبير عنه، فاللغة أرضية، والاتحاد حال سماوي ... فمن وصل للحال استغنى عن اللغة من حيث هي أداة توصيل، وصار التواصل بالمشاركة الفعلية في الحال. ولهذا، فسوف نرى في تاريخ التصوف - بعد الجيلاني - مسألة التعامل بالنظر، وبالإلقاء في الروح .. وسوف يظهر في لغة الصوفية تعبير: «ما لا يقال»، ذلك التعبير الذي ورد في شعر العفيف التلمساني (المتوفى ٦٩٠ هـ) حين يقول:

وَلَيْ فِيْمَا يُقَالُ كَلَامٌ حَرٌّ

وَفِيْمَا لَا يُقَالُ سَكُونٌ عَبْدٍ (١٨)

وعلى هذا النحو، تضع (الغوئية) حدود اللغة في عصرها، فتطور النثر الصوفي لتزيد من قابليته للإحاطة بمساحة أكبر من الخبرة الصوفية، لكنها تعترف بقصور التطوير عن الإحاطة بالكل، فتظل بعض جوانب هذه الخبرة خارج نطاق اللغة. وسوف يأتي الشيخ الأكبر (ابن عربي) ليزيد من إمكان إحاطة اللغة، فيتخذ النثر الصوفي في كتاباته قدرة أعلى على التعبير، وتتسع حدود اللغة؛ وبذلك يصير نص ابن عربي حلقة أخرى في عملية تطور اللغة الصوفية.

ولا يعني ذلك أن الجيلاني قد استسلم لضيق حدود اللغة، بل نراه يحاول الخروج من أسر اللغة

وبعد الجيلاني بأكثر من نصف قرن، سوف يأتي نجم الدين الكبرى (استشهد وهو يقاتل التتار سنة ٦١٨ هجرية) ليحد دلالة «الخمود» ويضيف إليه مصطلح «الجمود»، فيقول في رسالته الباهرة (فوائح الجمال وفوائح الجلال) تحت عنوان «الجمود والخمود في طريق القوم» ما نصه:

«أما الجمود فيكون بعد انطفاء النيران المذمومة، من نار الشهوة وجوع الكلب .. فإذا كان كذلك، برد الداخل والباطن من برد يصعد وآخر ينزل من السماء، فيصير السيار (= الصوفي العارج) كالجمد في البرودة، وهو برد العفو، ويجمد جموداً محموداً غير مذموم، في راحة وخفة وطرب ونشاط، لا تنفعه الثياب الكثيرة ولا البيت الدفيء من ذلك البرد، ولو دخل النار؛ ويظهر حينئذ معنى قوله عليه السلام: اللهم اغسلني بماء الثلج والبرد. والخمود، خمود النار التي وصفناها. والخمود والجمود حالان يتعاقبان معاً، وكلما خمدت النيران جمدت أماكنها، فالموضع لا يخلو عن الشيء وضده؛ وهما حالتان تصطحبان (= السيار) إلى حالة لا حر ولا برد، فإنه من الجمود والخمود، يترقى إلى حالة «لا جمود ولا خمود» إذا استخلص من الأركان إلى محض الصفاء» (١٩).

والمنشأ إليه في كلام نجم الدين الكبرى بمحض الصفاء، هو عين ما أشار إليه الجيلاني بفناء الذات في الذات .. وقبل ذلك، نرى نجم الدين وهو يصوغ الحدود الدلالية لمصطلح «الخمود» الذي ظهر لأول مرة عند الجيلاني، ويضيف إليه مصطلح «الجمود» الذي ظهر عند نجم الدين لأول مرة أيضاً؛ فنراه وهو يؤطر دلالة المصطلحين «ليستخدمهما الصوفية بعد ذلك - كثيراً - في الإطار نفسه .. ومع هذا، فإن عملية تأطير المصطلح - دليلاً - من شأنها تجميد اللغة الصوفية، وبالتالي قصورها عن إمكان التعبير عن الخبرة الصوفية المتنوعة

(يقول الصوفية: «الطرق إلى الله، على عدد أنفاس البشر»؛ وبالتالي فلا بد من ظهور مصطلحات جديدة، ثم تأطيرها مرة أخرى، ثم الثورة عليها .. وهكذا تتجدد اللغة الصوفية، وهكذا نستكشف التطور الدائم في لغة الصوفية، ونتعرف طزاجتها - أو جمودها - عبر العصور. ولا تقف عملية صياغة المصطلح في (الغوثية) عند هذا المصطلح: «الخمود» وحده، بل تطرح (الغوثية) الكثير من الاصطلاحات الصوفية التي يبرزها السياق، مثل: سفر الباطن:

«يا غوث الأعظم، من قصر عن سفرى في الباطن ابتلى بسفر الظاهر، ولم يزد منى إلا بعداً في السفر الظاهر».

علم الرؤية:

«يا غوث الأعظم، من سألني عن الرؤية بعد العلم، فهو محجوب بعلم الرؤية؛ ومن ظن أن الرؤية عين العلم، فهو مغرور برؤية الرب تعالى»، حجاب الظلمة، حجاب الأنوار، علم العلم، كمال المعراج، بذر المشاهدة .. إلخ.

ولعلنا نلاحظ، هنا، أن ابتكار المصطلح الصوفي في (الغوثية) يعتمد على صيغة الإضافة، وهي صيغة تتيح الإفادة من المفردات الصوفية الموروثة، لتوليد مصطلح جديد لا يمكن تذوقه واستكشاف دلالاته إلا في السياق الجديد. وكانت الباحثة الممتازة - المتبعة بآبى عربي - الدكتور سعاد الحكيم، قد وهمت فظنت أن صيغة الإضافة، بوصفها استراتيجيّة في توليد اللغة الصوفية، هي عملية أبدعها ابن عربي! فقالت في كتابها (ابن عربي ومولد لغة جديدة) ما نصه:

«الإضافة هي الصيغة اللغوية الهامة التي أبدعها ابن عربي، والتي فتحت آفاق اشتقاق لا محدودة أمام الإنسان الصوفي للتعبير عن تجربته ومشاهداته» (٢٠).

والحقيقة، خلافاً لما تقرره سعاد الحكيم، فإن صيغة الإضافة قد ولدت اللغة الصوفية - ربما لأول

خمود الجسم، خمود النفس، خمود القلب، خمود الروح.. العلم، علم العلم، المعراج.. الدنيا، الآخرة، الله.. الفقر، فقر الفقر، الفقر عن الفقر.

وفيما لم نذكره من (الغوثية)، تصاعدات أخرى، مثل: النفس (طريق الزاهدين)، القلب (طريق العارفين)، الروح (طريق الواقفين)، ذات الله (محل الأحرار)، الملك (شيطان العالم) الملكوت (شيطان العارف)، الجبروت (شيطان الواقف)، المقال، السؤال، الرؤية.

والمقام هنا يضيق عن استعراض الدلالات الصوفية للمفردات السابقة، وبالتالي استكشاف علاقات التوازي العروجي بين اللغة والأحوال الصوفية؛ إذ لكل مفردة مما ذكرناه عالم مستقل من المفاهيم.. ولكل مفردة تاريخها الخاص الذي تشكلت خلاله مفاهيمها. فلنقف عند هذا الحد، مؤكداً أن هذه المقالة ما هي إلا مدخل استكشافي لنص مهم، يحتل مكانة خاصة في تطور اللغة الصوفية.. نص كان، إلى وقت قريب، نصاً مجهولاً.

مسرة - عند الحلاج، وها هي تتجلى في غوثية الجيلاني؛ وكلاهما سابق على ابن عربي. لقد طور ابن عربي المسألة، لكنه لم يتدعها.

تصاعد النص:

هناك ملمح بارز، على مستوى التعامل مع اللغة، يبدو بوضوح في نص (الغوثية)؛ وذلك هو التصاعد المتوالى بين مراتب روحية تدل عليها صياغات لغوية معينة. فإذا كان التصوف بأكمله هو عملية «عروج»، فإن اللغة الصوفية في (الغوثية) سوف تأخذ شكل التصاعد؛ وبهذا تتوازي اللغة مع الأحوال.

وتأخذ عملية التصاعد متواليات ثلاثية في الغالب، وفي بعض الأحيان تقف من المعراج الثلاثي العتبات عند مرتبة رابعة. وفي النصوص التي أوردناها فيما سبق، نلاحظ تصاعدياً / معارج: الناسوت، الملكوت والجبروت، اللاهوت.. الشريعة، الطريقة، الحقيقة..

الهوامش والمراجع

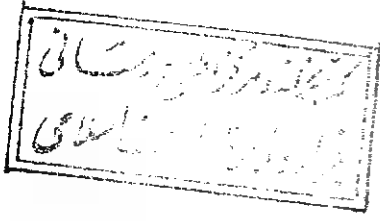
- (١) الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق محمود التوازي (مكتبة الكليات الأزهرية - القاهرة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م)، ص ٣٦ وما بعدها.
- ويذكر الكلاباذي من هذه الطائفة المبكرة: علي زين العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق - وهم من آل البيت - وأويس القرني وسلمة بن دينار وعتبة الغلام وإبراهيم بن أدهم.. إلخ. والحقيقة أن ما أثر عن بعض المذكورين هنا، لا يدخل في نطاق التصوف بمعناه الدقيق، وإنما هي عبارات عامة في التقوى والصلاح، ليس وراءها نظرية ما كما هو الحال لدى المتأخرين عليهم.
- (٢) المرجع السابق، ص ٤٢ وما بعدها.. والمذكورون في هذا المقام، أمثال: الجنيد، النوري، ربهم البخداي، ابن عطاء، النهرجوري، وغيرهم. ونقع ونبات هؤلاء خلال الربع الأخير من القرن الثالث والربع الأول من القرن الرابع الهجري.
- (٣) يمكن - بخصوص عبد القادر الجيلاني وأعماله - الرجوع إلى كتابنا: عبد القادر الجيلاني، باز الله الأشهب (دار الجيل - بيروت ١٩٩١).
- (٤) تناولنا هذه العلامات الدالة، بالتفصيل، في مقدمة فهرستنا لمجموعة مخطوطات جامعة الإسكندرية (معهد المخطوطات العربية بالقاهرة ١٩٩٣).
- (٥) مخطوطة الإسكوريال رقم ٢/٤١٧، مخطوطة الظاهرية بدمشق رقم ٦٨٢٤، مخطوطة بلدية الإسكندرية رقم ٣٦٤٧.
- (٦) مخطوطة بلدية الإسكندرية - نسخة أخرى - رقم ٣٠٣٥.. والمرسلة شرح مخطوط بعنوان العونية في شرح الغوثية الجيلانية، ولها ترجمة بالتركية قام بها فيض الله الأيوبي ونشرها دار الطباعة العامة باستانبول تحت عنوان: ترجمة الرسالة الغوثية للجيلاني الشهير بغوث الأعظم.
- (٧) مخطوطة الإسكوريال رقم ٢/٤١٧، ورقة ١٥ أ.
- (٨) ديوان عبد القادر الجيلاني (إدارة الكتب والمكتبات - مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة ١٩٩٠) صفحات ٣٥ وما بعدها، ٢٠٣ وما بعدها.
- (٩) يؤكد كامل الشبي في بحثه الرائع الصلة بين التصوف والتشيع أن هذه الأبيات ليست لرابعة، ويورد أسانيد كثيرة على أن الأبيات متأخرة عن زمن رابعة.
- (١٠) هي شطرة شعرية من بيت لم يعرف مؤلفه - بدقة - يقول:

المعجز عن درك الإدراك إدراك والوقف في طرق الأخيار إشراك.

- (١١) راجع دلالة هذا المصطلح في رسالة ابن عربي اصطلاح الصوفية (ص ٢٧) وكتاب الفاشاني اصطلاحات الصوفية (ص ١٣٧) .. وقد تناولت سعاد الحكيم هذا المصطلح بشكل مفصل في: المعجم الصوفي، ص ٤٠٠ وما بعدها.
- (١٢) كان «أويس القرني» هو أول من اتخذ صورة الغوث الذي به يغاث أهل الأرض ويدخل الناس الجنة في الآخرة بشفاعته (راجع: د. النشار: نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ص ٢٥٢ وما بعدها) ثم اتخذ لقب «الغوث» جماعة من كبار الصوفية، أشهرهم «أبو مدين الغوث» أستاذ ابن عربي.
- (١٣) سوف يتكرر السهروردي الإشراقي لفظة «ناكجابه» ليشير بها إلى «اللامكان».
- (١٤) انظر مقالنا المنشور بمجلة الهلال (عدد مارس ١٩٩٢) بعنوان: الخلاج ومحاولة تفجير اللغة.
- (١٥) السهيلي: النور من كلمات أبي طيفور (= البساطي) نشرة عبد الرحمن بدوي (شطحات الصوفية - بيروت) ص ١٦٢.
- (١٦) انظر نص كلام الجيلاني في كتاب بهجة الأسرار في ترجمة عبد القادر الجيلاني للشطنوفى، ص ٨٦.
- (١٧) على ضوء الدلالة الاصطلاحية للفظ (الفقر) عند الصوفية، يمكن ما اقترن به من ألفاظ مثل «كثرة العيال» التي صارت تدل على قدرة الصوفي - في مقام القطبية - على التصرف في الكون بمنقضى الأمر الإلهي «كن»، وقد ورد في الحديث الشريف: «الخلق عيال الله!».
- (١٨) التلمساني: الديوان، بتحقيقنا (مؤسسة أخبار اليوم ١٩٩٠) الجزء الأول، ص ٢٣٥.
- (١٩) نجم الدين كبرى: فوائج الجمال وفواغ الجلال، بتحقيقنا (دار سعاد الصباح ١٩٩٣) ص ٢١٧، ٢١٨.
- (٢٠) سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة (المؤسسة الجامعية - بيروت ١٩٩١) ص ٨٤.

کتابخانه و مرکز اسناد و کتابخانه ملی
بنیاد و اداره المعارف اسلامی





بنائيات البخل

فى نوادر البخلاء *

مدوى مالطى دوجلاس



ذلك إعادة تحديد مفهوم الوظيفة عند بروپ، بما يجعل منها علاقة بينة بين الفعل والدور.

ولما كانت المورفولوجيا سلسلة من الوظائف فإن ما نبحت عنه، فعلا، فى النوادر هو الفعل / الدور لبخل الفعل / البخل. ويتحدد الفئة المورفولوجية حسب الطابع الوظيفى الذى تنطوى عليه النادرة، ولا يرجع ذلك التحديد إلى أى فعل (بالمعنى المتداول) كامن فى النوادر، فما سوف نتيبته هو أن أهم ما يحدد فئة النوادر هو الفعل الذى يعرف دور الشخصية.

نادرة «الشيء» The object Anecdote

لقد أظهر التحليل الوظيفى وجود أنساق مورفولوجية متكررة مما يسمح بتعريف نوادر الجاحظ وتصنيفها وفقاً لفئات مورفولوجية morphological. وأهم هذه النوادر ما نطلق عليه فئة «الشيء» وهى تشكل العدد الأكبر من النوادر، إذ يصل عددها إلى تسع

يتألف جانب كبير من كتاب (البخلاء) للجاحظ من النوادر. والنوادر وحدات أدبية مستقلة بذاتها. ولكى نطبق على هذه الوحدات المنهج التحليلى للمنظومة الصغيرة micropoetic فإن علينا تناول الوحدات بمعزل عن محيطها المباشر، فى البداية على الأقل. ولكن على النحو الذى يتناول فيه التحليل البنىوى هذه الوحدات بوصفها جزءا من مجموعة كاملة، خاصة أن كتاب (البخلاء) للجاحظ يحتوى كماً هائلا من النوادر.

ويمكننا تعريف نادرة البخلاء بوصفها وحدة سردية، مستقلة، تنطوى على فعل أو حدث، يكشف عن خاصية البخل عند شخص أو مجموعة من الأشخاص أو جماعة أو فئة من الناس، قد يكون لها وجود تاريخى، وتجمع بينها خاصية البخل.

وعند فحص هذا التعريف يتبين لنا أنه يقوم على فعل يحدد دورا يحدد، بدوره، هذا الفعل. وترتب على

* ترجمة مارى نيريز عبد المسيح.

وسبعين نادرة. وتتضمن تلك النوادر استخدام - أو سوء استخدام - شىء بأسلوب غير عادى، أو بعناية فائقة حرصا عليه. والنادرة التالية توضح هذه الفئة:

«وكان إذا فرغ من أكل الرأس عمد إلى القحف وإلى اللحين فوضعه بقرب بيوت النمل والذّر، فإذا اجتمعن فيه أخذه فنفضه فى طست فيها ماء، فلا يزال يعيد ذلك فى تلك المواضع، حتى يقلع أصل النمل والذّر من داره؛ فإذا فرغ من ذلك ألقاه فى الحطب، ليوقد به سائر الخطب» (ص ٩٩).

إن الفعل الرئيسى فى هذه النادرة التى تظهر بخل ابن عبد الرحمن هو الاستخدام غير العادى للرأس؛ فالدافع هنا هو الرغبة فى التوفير. ولكن لا يتمثل لنا الفعل الذى يتضمن وظيفة على هذا الشكل دائما فى نادرة الشىء. فيروى لنا الجاحظ نادرة أخرى:

«وأما أبو محمد الخزامى، عبد الله بن كاسب، كاتب مويس وكتاب داود بن أبى داود، فإنه كان أبخل من برأ الله، وأطيب من برأ الله. وكان له فى البخل كلام، وهو أحد من ينصره ويفضله، ويحتج له، ويدعو إليه.

وإنه رأى مرة فى تشرين الأول، وقد بكر البرد شيئا، فلبست كساء لى قومسيا خفيفا، قد نبيل منه. فقال لى: ما أقبح السرف بالعاقل، وأسمج الجهل بالحكيم. ما ظننت أن إهمال النفس، وسوء السياسة، بلغ بك ما أرى. قلت: وأى شىء أنكرت منا منذ اليوم، وما كان هذا قولك فىنا بالأمس؟ فقال: لبسك هذا الكساء قبل أوانه. قلت: قد حدث من البرد بمقداره ولو كان هذا البرد الحادث فى نموز وآب، لكان إيانا لهذا الكساء. قال: إن كان ذلك كذلك، فاجعل، بدل هذه المبطنة،

جبة محشوة، فإنها تقوم هذا المقام، وتكون قد خرجت من الخطأ. فأما لبس الصوف اليوم، فهو غير جائز. قلت: ولم؟ قال: لأن غبار آخر الصيف يتداخله ويسكن فى خلله، فإذا أمطر الناس، وغدى الهواء وابتل كل شىء، ابتل ذلك الغبار. وإنما الغبار تراب، إلا أنه لباب التراب. وهو مالح، وينقبض عند ذلك عليه الكساء ويتكرش، لأنه صوف، فتنضم أجزاءه عليه. فيأكله أكل القادح، ويعمل فيه عمل السوس، ولهو أسرع فيه من الأرضة فى الجذوع النجرانية. ولكن آخر لبسه، حتى إذا مطر الناس، وسكن الغبار، وتلبد التراب، وحط المطر ما كان فى الهواء من الغبار، وغسله، وصفاده، فالبسه حينئذ على بركة الله (ص ٥٧ - ٥٨).

فمن بين الأفعال المتعددة فى هذه النادرة علينا بتمييز واحد منهم، وهو الفعل الذى يظهر بخل الخزامى. هذا الفعل هو التوصية الخاصة بكيفية استخدام الكساء الصوفى. وفى الواقع، فإن ما يخصنا هنا ليس فعل التوصية بل مضمونها. وإذا تأملنا فعل التوصية بمعزل عن الذى يوصى به فإن الفعل يكتسب قيمة أخلاقية محايدة. ولكن محتواه يبين لنا أن الموصى بخيل، على نحو يجعل الوظيفة مقترنة بالفعل الموصى به. وبالطبع يقع هذا الفعل فى فئة «الشىء»، وهى الفئة التى تنسب إليها النادرة.

ويتبين لنا أن الوظيفة لا تكون بالضرورة هى الفعل الوحيد الذى يؤدى فى النادرة (وهى هنا تتمثل فى فعل التوصية) مما يقتضى اختزال الأفعال الأخرى أو حصر مهمتها فى إطار الأدوات البلاغية التى تفيد التعريف فحسب، فلا يتطلب الأمر أن تتطابق الوظيفة مع السرد الروائى.

على وظيفة واحدة ولكن إلى انفصال تلك الوظيفة عن أية علاقات متداخلة بين الأشخاص، فالفعل / الوظيفة في نادرة «الشيء» ينقل لنا خاصية البخل عبر طبيعة الفعل ذاته. ولا يلزم لإنجاز هذه الوظيفة سوى وجود البخل أو الشيء المستخدم أو الذى يساء استخدامه. ومن ثم يمكننا تناول الفعل إما بمعزل عن السرد الروائى أو بالرجوع إليه. وقد يكون هذا فعلاً موصى به أو متضمناً فى السرد الروائى.

ولا تتطلب البنية فى نادرة «الشيء» سوى وجود البخل بمفرده، ولكن هناك الكثير من النوارى التى تتضمن وجود أشخاص آخرين معه.

قد يكون أولئك الأشخاص من متلقى النصيحة / الوصية (كما حدث فى نادرة الكساء الصوفى) أو شهود عيان يمثلون جزءاً من خلفية الحدث الذى يتفاعل معه البخل نادرة «زقاق دبس». ومن جهة أخرى، يمكن أن يعد هؤلاء من مستقبلى فعل البخل ذاته (أى المفعول به بالمعنى النحوى) فيقع عليهم فعل البخل. ولكن النوارى تطرح بعض الإشكالات الخاصة بتعريف أنماطها المورفولوجية، كما يتضح فى المثال التالى:

«وقال أبو إسحاق إبراهيم بن سيار النظام: دعانا جار لنا، فأطعمنا تمرأً وسمناً سلاء، ونحن على خوان ليس عليه إلا ما ذكرت، والخراسانى معنا يأكل، فرأيت يقطر السمن على الخوان حتى أكثر من ذلك، فقلت لرجل إلى جنبى: ما لأبى فلان يضيع سمن القوم، ويسىء المؤكلة، ويغرف فوق الحق؟ قال: وما عرفت علتة؟ قلت: لا والله. قال: الخوان خوانه، فهو يريد أن يدسمه، ليكون كالديغ له. ولقد طلق امرأته، وهى أم أولاده، لأنه رآها غسلت خواناً له بماء حار، فقال لها: هلا مسحته» (ص ٢٩).

يضاف إلى ذلك، أن تأدية الفعل / الوظيفة لم يتم فى النادرة السابقة بل يظل فى مجال التقوى لأنه فعل موصى به. وينطبق النمط السردى للتوصية على نوارى أخرى تتبع فئة «الشيء». وقد أوصى البخلء بأفعال عديدة من مثل تناول البقول، وتبيل الطعام بماء الزيتون (ص ١٣٣) وكيفية العناية بالمصاييح (ص ٢٤ - ٢٥).

وعلاوة على ذلك قد تكون الأفعال فى تلك النوارى إما ممتدة أو غير ممتدة. فالاستخدام الغريب للرأس مثلما رأينا فى المثال السابق يعد فعلاً متناهيًا/ محدوداً يؤدى بترو فى زمن محدد حتى وإن امتد ذلك لبضع ساعات. أما التوصية بالكف عن اكتساء القومى الصوفى فهو فعل ممتد. ولدينا مثال واضح للفعل الممتد فى النادرة التالية:

«قال سجادة، وهو أبو سعيد سجادة: ناس من المرازدة إذا لبسوا الخفاف فى الستة الأشهر التى لا ينزعون فيها خفافهم، يمشون على صدور أقدامهم ثلاثة أشهر، وعلى أعقاب أرجلهم ثلاثة أشهر حتى يكون كأنهم لم يلبسوا خفافهم إلا ثلاثة أشهر، مخافة أن تنجرد نعال خفافهم أو تنقب» (ص ٣٣).

ويوضح لنا المثال السابق أن الفعل يمكن أن يكون اعتيادياً أحياناً، ويعنى ذلك أن الفعل قد يقع فى الماضى وفى المستقبل على السواء. وبالطبع، فإن الأفعال المعتادة قد تكون متصلة أو غير متصلة، ومن المنطقى ألا تكون الأفعال الموصى بها أفعالاً معتادة. وتبين لنا بعض النوارى كيف يخالف البخل ما عهدناه عليه، كالحال مع الخزامى، البخل الذى وهب الهدايا التى أتته إلى ضيوفه.

وإن كنا نلمس لبونة فى معالجة الفعل فإن ذلك يرجع إلى بساطة البنية المورفولوجية لنادرة «الشيء»، ولا يرجع السبب فى هذه اللبونة إلى اقتصار تلك النوارى

القميص الأول. ورفت كساءها وليسته، حتى صارت لا تلبس إلا المرفو، وذهب جميع الكساء» (ص ٤١).

ويتبين لنا من تلك النوادر التي أسلفنا ذكرها، أن الفعل الذى يولد الوظيفة، سواء كان تخيليا اعتياديا، اعتياديا أو موصى به، متناصا أو ممتدا، يتضمن دائما القيام بعمل شئ ما بقصد التوفير، حتى لو كان توفيراً ضئيلاً. وهناك نادران في كتاب الجاحظ لا تهتمان بعملية التوفير ذاتها بل تهتمان بتعلق البخل بالشئ، إذ يروى لنا عن شخص وصل به البخل إلى أقصى حد، فإذا حصل على درهم أخذ يناجيه ويقسم على أنه لن يفلت من يده. وليست القضية، هنا، متعلقة باستخدام أو سوء استخدام الشئ. ولكن التمييز المورفولوجى يرجع إلى تمسك هذا الشخص بالشئ إلى درجة أنه يناجيه ويقسم ألا يفرط فيه، فالدافع وراء البخل هو التعلق العاطفى بالشئ. ويمكننا أن نفهم هذا التعلق البالغ بوصفه موازيا نفسيا للأفعال المعتادة فى فئة «الشئ».

والخلاصة أن الأشياء التى يدور حولها فعل البخل تتضمن عناصر متعددة. وأكثر هذه العناصر عدداً هى التى تتصل بالطعام، وتمثل حوالى ٤٥٪ من المجموع الكلى. ويظهر الطعام فى شكل خبز، أو طعام مطهو، تمر أو حبوب. ويلى الطعام الملبس، فى هذه الفئة المورفولوجية، حيث يشكل ١٥٪ من المجموع الكلى، ويتضمن الأحذية، والخف، والكساء أو القمصان. أما الأربعون فى المائة المتبقية فتكون من عدة أشياء بقدر لا يذكر، كالزيت والمال، حيث يشتمل كل منها على سبعة فى المائة من المجموع الكلى. وهناك أشياء أخرى يمكن أن نجد لها مرة واحدة كالصابون، أو مرتين كالماء.

وعلىنا أن نتدارك سمة أخرى لفئة «الشئ» وهى كيفية توزيع نوادره فى كتاب الجاحظ؛ فمعظم النوادر التى تتبع هذه الفئة موزعة على كل أجزاء الكتاب.

ويتضح من هذه الحكاية أن قطر السمن إنما هو فعل يمثل وظيفة. وقد يقال إن المضيف يعد الضحية لهذا الفعل حيث استهلك الضيف سمنه. ومن ثم يمكننا تصنيف النادرة فى فئة مورفولوجية مختلفة، هى فئة الأداة/ الضحية التى سوف نتناولها فيما بعد. ومع ذلك، فإن المثال السابق وغيره يظل ينتمى إلى فئة «الشئ». بالمثل، فلو أننا فحصنا الصفة التى تجعل من هذا الفعل ممثلاً للبخل فإننا نتبين ما هو أهم من مجرد استهلاك سمن المضيف، ويتضح لنا مدى مبالغة البخل فى استخدام السمن ليدسم به خوانه. ومن جهة أخرى، لا يمثل السمن المهدر قيمة كبيرة، خاصة إذا قيس بما أنفقه المضيف لاجتلاب التمر والسمن، مما يدل على أن المضيف لم يتدمر مما أنفقه. ولكن ما يميز الفعل هنا هو اهتمام المضيف البالغ بتدسيم خوانه حتى إنه يرفض غسله بالماء الساخن. ومن الملاحظة الأخيرة يتبين لنا أن الفعل / الوظيفة يقع فى فئة «الشئ»، واستخدام الجاحظ هنا لوظيفة «الشئ» يماثل الاستخدام نفسه فى «زقاق دبس». ولو نظرنا إلى هذا السياق، من المنظور الأدبى، وجدنا أنه يخلق عنصراً تشويقياً ويعد تنويعاً على الدور الذى يقوم به البخل.

أما نادرة السمن فهى توضح عنصراً مهماً فى فئة «الشئ»، أو ما قد نطلق عليه الاستخدام الخيالى فى مقابل الاستخدام العادى للشئ. فلم يكن المقصود من الشئ الاستخدام الخيالى (أو عدم الاستخدام). ولدينا أمثلة لهذه السمة الخيالية فى نادرة السمن ونادرة الكساء الصوفى ونادرة الرأس حيث يتضمن الاستخدام العادى (أو عدم الاستخدام) بعض المبالغة فى الاستخدام الطبيعى للشئ. ويتضح لنا ذلك فى النادرة التى تحكى عن ليلى الناعطية:

«وأما ليلى الناعطية، صاحبة الغالبة من الشيعة، فإنها ما زالت ترفع قميصاً لها وتلبسه، حتى صار القميص الرقاع، وذهب

بقناعه، وأبتدأ مساءلته فكان له أنكر. فقال: «لعله يكون قد أتى من قبل العمامة». فزرعها ثم انتسب، وجدد مساءلته، فوجده أشد ما كان له إنكارا. قال: «فلعله أتى من قبل القلنسوة». وعلم المروزي أنه لم يبق شيء يتعلق به المتغافل والمتجاهل، فقال: «لو خرجت من جلدك لم أعرفك»: ترجمة هذا الكلام بالفارسية: «أكرز بوست بارون بيائي نشناسم» (ص ٢٧ - ٢٧).

ولكى تبين الأفعال التي تمثل الوظيفة في هذه النادرة الطويلة علينا بتلخيص الأحداث الرئيسية بها. فالعراقي يحسن استقبال صديقه المروزي أثناء رحلته. وبالتالي فالمروزي يعد صديقه بمعاملته بالمثل إن هو جاء لزيارته. وتحين العراقي الفرصة للذهاب إلى مروه، فدخل إلى منزل المروزي. ويفرض صديقه التعرف عليه برغم كل ما يبذله ليكشف عن هويته، بل بتجاسر المروزي ويصرح بأنه لن يتعرف عليه. والأحداث الجوهرية في هذه النادرة هي: أن العراقي يدخل إلى دار المروزي وبرغم كل ما يفعله فالمروزي لا يتعرف عليه. وقد كان على المروزي التزام اجتماعي باستضافة صديقه في بيته وتقديم ما يستطيع له. ولكن يفرض التعرف لينكر عليه حق استضافته، كما يلجأ إلى الحيلة كي لا يتعرف عليه. وبهذا تكون الوظيفتان، من فئة «الكرم»، أو طلب الضيافة أولا، وتجنبها دون رفضها ثانيا.

وما يسترعى انتباهنا في هذه الحكاية، كما يحدث في غيرها من النوادر التي تختص بالكرم، هو أن الرفض محظور حظرا تاما. ويتجنبه المضيف البخيل كالعادة. ولكن لا بد من تأكيد أن مجرد وجود المضيف وضيوفه لا يكفي لتصنيف النادرة من فئة «الكرم»، إذ يستلزم ذلك وجود سلسلة من الوظائف التي سبق طرحها. وسوف نقابلنا بعض النوادر التي تتضمن وجود مضيف وضيوفه

وهناك جزء واحد يقتصر على نوادر «الشيء». ويسمى هذا الجزء «قصة أهل البصرة من المسجدين»، وهو يحكى عن ناس اجتمعوا في المسجد لسرد بعض نوادر البخلاء التي يمدحونها بشكل مباشر أو غير مباشر. ولأن كل هذه النوادر تشير إلى «الشيء» فإنها تنتمي إلى فئة. **نادرة الكرم:**

إذا كانت نادرة «الشيء» تدور حول وظيفة واحدة فإن ذلك لا ينطبق على فئات النوادر الأخرى، فالفئة الثانية، وهي فئة «الكرم»، تحتوى مورفولوجيا أكثر تركيبا، تمثل سلسلة متعاقبة لوظيفتين. وتشمل هذه المجموعة أربعة وخمسين نادرة (أى ٢٢٪ من المجموع)، وتمدنا النادرة التالية بوظيفتين:

«ومن أعاجيب أهل مروه ما سمعناه من مشيختنا على وجه الدهر، وذلك: أن رجلا من أهل مروه كان لا يزال يحج ويتجر، ويتزل على رجل من أهل العراق، فيكرمه ويكفيه مؤوته. ثم كان كثيرا ما يقول لذلك العراقي: «ليت أنى قد رأيتك بمروه، حتى أكافئك، لتقديم إحسانك، وما تجدد لى من البر في كل مرة. فأما ههنا فقد أغناك الله عني».

قال: فعرضت لذلك العراقي، بعد دهر طويل، حاجة في تلك الناحية، فكان مما هون عليه مكابدة السفر، ووحشة الاغتراب مكان المروزي هناك. فلما قدم مضى نحوه في ثياب سفره، وفي غمامته وقلنسوته وكسائه، ليحط رحله عنده، كما يصنع الرجل بشقته، وموضع أنسه. فلما وجده قاعدا في أصحابه أكب عليه وعانقه، فلم يره أثبته، ولا سأل عنه سؤال من رآه قط. قال العراقي في نفسه: «لعل إنكاره إياي لمكان القناع» فرمى

ولكن وظائفها تعمل على تصنيفها فى فئات مورفولوجية مختلفة.

وبشكل ما، فإن فعل الكرم يمكن أن يمثل أولاً تعرف الطلب الذى استجد، وثانياً استيفاء هذا الطلب. وهناك سلسلة من الأحداث والظروف اللازمة التى تدفع المضيف إلى القيام بواجبه نحو الضيف. وعلى البخيل أن يكسر السلسلة عند إحدى الحلقات دون التصريح بالرفض، ومن ثم، يمكن وصف كل نادرة وفقاً للحلقة التى انكسرت عندها السلسلة، أو وفقاً لمرحلة ما فى سلسلة الأحداث الافتراضية التى تتخذ فيها الوظيفة الثانية مظهرها آخر للفعل. وفيما يلي التسلسل المتبع للأحداث:

١ - طلب ضمنى أو صريح.

٢- المضيف يتعرف الطلب.

٣- المضيف يتعرف ما يعنيه هذا الطلب وإن كان يتضمن الملابس أو المأوى أو كليهما.

٤- الطيبات (الطعام غالباً) تقدم بكمية وفيرة.

٥- الطيبات التى تقدم ذات نوعية جيدة وقد أحسن إعدادها.

٦- توفير المناخ الملائم لتناول الطيبات.

ونكسر السلسلة فى بعض النواذر فى كل الحلقات، ما عدا الحلقة الأولى بالطبع. أما انكسار السلسلة عند (رقم ٢) فيتمثل فى نادرة المروزى التى سبق ذكرها، حيث لا يتم التعرف على الضيف. وهى ظاهرة تتكرر فى نادرة أخرى، قد يبدو على السطح أنها تختلف تماماً عن نادرة المروزى ولكنها تماثل معها فى البنية.

أما فى حالة محمد بن أبى المؤمل فقد كان «كثيراً ما يمسك الخلال بيده، ليولم الداخل عليه من غذائه». ويتضمن الانكسار فى الحلقة الرابعة تقديم البخيل لكميات غير كافية من الطعام. وخير مثال على ذلك

يأتينا من النادرة الخاصة بموسى بن جنح الذى كان يقدم طبقاً يستطيع المرء أن يحصى حبات الأرز التى به. وهناك بخيل آخر كان يقدم خبزاً صغيراً للضيف ويوصى الخباز ألا يقربه من النار «إلا بقدر ما يصير العجين رقيقاً، وبقدر ما يتماسك فقط». وفى الحلقة (٥) قد تكون الطيبات وفيرة ولكن ذات نوعية سيئة، فتتكسر السلسلة كما نرى فى النادرة التى يظهر فيها اليخنى بحالته المريبة.

أما الحلقة الأخيرة من السلسلة، فهى الحلقة السادسة التى يحاول فيها البخيل - بشكل ما - أن يحافظ على طيباته من الاستهلاك؛ فالانكسار الذى يصيب السلسلة فى هذه المرحلة يتطلب اصطناع حيلة ما حتى لو كان الطعام يقدم بكميات وفيرة ونوعية جيدة. وخير مثال على ذلك المضيف الذى أمر خادمه بنشر بعض الذباب على الطعام ليعافه الضيوف. وليس من الضرورة أن تكون الحيلة المشبعة ذات وقع ماذى. فقد يحاول البخيل أن يفسد المناخ العاطفى، حتى يستحيل على الآخرين تناول الطعام، ذلك بتشجيع الضيوف على الامتناع عن الأكل كما حدث حين طلب أحد المضيفين من ضيفه أن يجهز على الجرحى ولا يتعرض للأصحاء، يقول:

«أعرض للدجاجة التى قد نيل منها، وللفرخ المنزوع الفخذ، فأما الصحيح فلا تعرض له. وكذلك الرغيف الذى قد نيل منه وأصابه بعض المرق».

وقد يبدو أن التطور المنطقى فى سلسلة الكرم قد يستدعى توفر حلقات السلسلة كافة إلى أن يبلغ حلقة الانكسار، ولكن السرد الروائى لا يقتضى توفر كل تلك الحلقات. وبعبارة أخرى، إذا كان الانكسار فى سلسلة المضايقة يحدث فى الحلقة السادسة، مثلاً، فإن السرد الروائى لا يستلزم المراحل الخمس الأخرى بالضرورة. إذ

مع إقصاء الطعام. وفي هذه الحالة، يشير أسلوب الإقصاء إلى أن الموقف غير طبيعي.

وهناك نادرة أخرى تدور حول الكرم بخصائصه المعتادة التي تفترض الطعام والمأوى، وهي نادرة محفوظة النقاش التي تشير إلى المأكّل والمأوى، والتي تتساءل معها حول ما إذا كانت الحلقة قد انكسرت بالفعل أم لم تنكسر، فالمشكلة في النادرة ليست في استهلاك الأكل. إن البخل لم ينجح في أن يمنع الضيف من الاستمتاع بالأكل، وفشلت حيلته التي أثارت ضحك الجاحظ. هذه السمة الجديدة في النادرة تربطها بفئة أخرى، هي نادرة «البخل = الضحية» التي سوف نتناولها فيما بعد.

ونتبين مما سبق، أنه من الجائز أن تظهر نادرة الكرم في سلاسل عدة. ولكن حين تختلف السلاسل فهي تنكسر دائما. ويتحتم حدوث ذلك لأن الموقف لا يستدعي رفض المضيف. ومع ذلك، فقد رأينا، أن المضيف قد يدعو الضيف في بعض الحالات. ويأتي الانكسار في السلسلة بحيلة لا يتحقق بدونها. وينطوي هذا الانكسار على الوظيفة الثانية التي أشرنا إليها من قبل وهي رفض المضيف دون التصريح بذلك. وبما أن ذلك لا يتحقق إلا بالحيلة، فالوظيفة الثانية يجب أن تضمّن في الحيلة. وفي بعض الحالات، كما أشرنا من قبل، يقتصر النص على الحيلة، حيث تشكل الوظيفة الأولى جزءا من سرد روائي مفهوم ضمنا. فالحيلة/ الوظيفة هي الجزء الوحيد من السرد الروائي الذي ينبغي التعبير عنه بلاغيا ولا وجود لنادرة الكرم دونها.

وهكذا، فإن النوادر التي تدور حول فئة «الكرم» لا تختلف عن تلك التي تتبع فئة «الشيء»، من حيث إنها تدور حول حيلة. وتشكل هاتان الفئتان معا ما يزيد عن نصف مجموعة النوادر (٧، ٥٤٪). ويكاد ينصب اهتمامها على الطعام فقط.

يتم التسليم، في هذه الحالة، بوجود الأفعال التي أدت إلى وجود الحلقة السادسة. ففي حالة البخل الذي طلب من خادمه نشر الذباب على الأكل يقع الانكسار في الحلقة السادسة. ولكن السرد الروائي يتم اختزاله، في هذه الحالة، ليتركز على المضيف الذي يحث خادمه على نشر الذباب على الطعام كي يعافه الضيوف. ولكن هذا الفعل الذي يولد وظيفة - وهو افتعال الحيلة للإبقاء على الطعام - لن يفهم معناه إلا إذا سلمنا بوجود الخطوات المنطقية كافة، في موقف الكرم: وهو الطلب الذي يفرض على المضيف، وتعرفه هذا الطلب الذي يعنى الطعام في هذا الصدد وتقديمه بكميات وفيرة ونوعية جيدة. إن هذا السياق حتى لو لم يذكر في السرد الروائي فإن القارئ يفترضه على نحو يضيف معنى إلى حلقة الانكسار. وقد يبدو أن فعل الكرم، مما سبق ذكره، يمكن اعتباره فعلا مجردا يشتمل على تقديم ما طاب من الطعام والخدمات، ويقتصر على مجرد توفير وجبة جيدة، وهذا هو الحال في معظم النوادر. ولكن الكرم قد يحتوي غير ذلك من الأغراض والخدمات ففي نادرة المروزي السابق ذكرها، يتضح لنا أن العراقي لم يكن يتوقع وجبة هنيئة فحسب، بل مكانا مريحا يمضي فيه ليلته. ونحن نشير هنا إلى إمكان وجود سلاسل متعددة. ولكننا نتبين الخدمات التي ينكرها المضيف بمتابعة تطور النادرة وفقا لسلسلة ما.

ففي نادرة المروزي نلمس حاجته للمأوى لأنه اجتاز رحلة طويلة. وكذلك الأمر في نادرة جبل، حيث يبين لنا بجلاء أنه بحاجة إلى مأوى. وهو عندما يلتفت نظر البخل إلى أن مطلبه يقتصر على المأوى، وأنه ثمل من الشراب، وشبعان من الطعام (ص ٤٢) فإن ذلك يضاعف من بشاعة البخل عند امتناعه عن واجبه لأن الضيف لا يطلب الطعام. ففي هذه النادرة، كما في نادرة المروزي، هناك انكسار مبكر في السلسلة.

ولكن قد يحدث الانكسار في مرحلة متطورة من السلسلة، كما يحدث في نادرة أخرى تركز على المأوى

نادرة الأداة/ الضحية:

والفعل الذى يقوم به الكندى هنا الأكل من طبخ السكان والجيران، وهو فعل يؤدي إلى تحول القيمة من السكان، فيصبح الفاعل هو «الأداة» والسكان «الضحايا». ويتكرر هذا النمط فى نادرة أخرى عن بخيل خلف له والده المتوفى ألفى ألف درهم وستمئة ألف درهم ومائة وأربعين ديناراً (ص ٤٣)، لكنه «كان لا يفارق منازل إخوانه»، من أصحاب الثرف الذين كانوا يدلونه ويفكهونه ويحكمونه، «ولم يشكوا أنه سيدعوهم مرة، وأن يجعلوا بيته نزهة ونشوة، فلما طال تغافله، وطالت مدافعتة، وعرضوا له بذلك فتغافل».

وقد لا يقصد فعل البخيل من فئة «الأداة/ الضحية» الضيوف والأغراب بالضرورة، فقد يتجه صوب أفراد العائلة أو الخدم، كما يحدث فى نادرة العنبرى. وأهم ما يميز فئة «الأداة/ الضحية» هو أنها تنحو نحو الإشارة إلى المال والعلاقات التجارية.

وتأتى مرحلة ثانية لفئة «الأداة/ الضحية» تنبنى على النمط الوظيفى نفسه (ولنتذكر أن الوظيفة هى علاقة عمل/ دور) ولكنها تعرض أفعالا مختلفة، بحيث توفر لنا خصائص فئة أخرى. ففى نوادر «الأداة/ الضحية» السالف ذكرها تنزع الأفعال نحو الإيجابية، حيث يحرم البخيل ضحيته من واحدة من الأطياب، بل ينتزعها من يده فى حالات أقسى. وفى حين تظل الأدوار بلا اختلاف فى المرحلة الثانية لنوادر «الأداة/ الضحية»، فإن طبيعة الفعل تتغير من الإيجابية إلى السلبية. فالبخيل لا ينتزع شيئا من الضحية، ولكنه يقوم بفعل سلبى حيث يرفض (أو يتجنب) العطاء، كما يتجنب المشاركة أو الإقراض .. إلخ. ويسدو فى بعض الأحيان أنه من الصعب التمييز الدقيق بين الأفعال السلبية والإيجابية؛ فالعنبرى على سبيل المثال، يمكن اتهامه باقتراف فعل إيجابى بالتهامه التمر بأكمله، أو بفعل سلبى، لأنه لم يعط التمر كاملا للخادمة. من هذا المنطلق، يمكننا أن نتبع سلسلة متصلة من الأفعال التى

أما الفئة الثالثة التى نتناولها، فنطلق عليها فئة «الأداة/ الضحية» وتشمل إحدى وستين نادرة (٢٥٪ من المصموم الكلى). ونستطيع أن نستمد تلك الوظيفة من نادرة على الأسوارى الذى جلس مع عيسى بن سلمان لأكل سمكة فائقة السمن، ففى هذه النادرة استلب على اللقمة من يد جاره، ويحرم الآخر من طعامه، كى يرجع بالفائدة على نفسه. بعبارة أخرى، ينتقل الطعام من شخص إلى آخر. ففى هذه الفئة، تكمن الوظيفة فى الفعل الذى يحدد انتقال القيمة، فالأداة فى المثال السابق هو على البخيل الذى يحقق مكاسب على حساب الضحية، أو الشخص الثانى الذى استلب منه الطعام. وبرغم أن تلك النادرة تدور فى إطار الكرم، فإن هناك عدة ضيوف يتناولون الطعام من منزل مضيف. ومن ثم فهى لا تعد نادرة «كرم» لأنها تظهر الوظيفة المورفولوجية «للأداة/ الضحية» وليس «الكرم».

يمكن لوظيفة «الأداة/ الضحية» أن تتمثل فى أفعال مختلفة، فى إطار «الكرم». وتتعرف ذلك من نادرة الكندى التى تقول:

«كان الكندى لا يزال يقول للساكن، وربما قال للجار: «إن فى الدار امرأة بها حمل، والوحى ربما أسقطت من ربح القدر الطيبة. فإذا طبختهم، فردوا شهوتها، ولو بغرفة أو لعقة، فإن النفس يردّها البسير. فإن لم تفعل ذلك، بعد إعلامى إياك، فكفارتك إن أسقطت غرة: عبد أو أمة، ألزمت ذلك نفسك أم أبيت». قال: فكان ربما يوافى إلى منزله من قصاع السكان والجيران ما يكفيه الأيام، وكان أكثرهم يغفل ويتغافل. وكان الكندى يقول لعياله: أتم أحسن حالا من أرباب هذه الضياع. إنما لكل بيت منهم لون واحد، وعندكم ألوان». (ص ٧٥).

الأخيرة في المرحلة الثانية لفئة «الأداة/ الضحية» التي ذكرناها. ورغم التماثل الشديد بين الفئتين فإن الشكل والوظيفة مختلفان، مما يحتم علينا تناولها على أنها فئة مستقلة، ونسميها «الفئة الجماعية» لأن وظيفتها لا تتمثل سوى في سياق جماعي. والمثال التالي خير شارح لها:

«وزعم أصحابنا أن خراسانية تراققوا في منزل، وصبروا على الارتفاق بالمصباح ما أمكن الصبر. ثم أنهم تناهدوا وتخرجوا، وأبى واحد منهم أن يعينهم وأن يدخل في العزم معهم. فكانوا إذا جاء المصباح شدوا عينه بمنديل، ولا يزال ولا يزالون كذلك، إلى أن يناموا ويطفئوا المصباح، فإذا أطفأوه أطلقوا عينه» (ص ٢٤).

ففي هذه النادرة تتوزع وظيفة البخل على المجموعة كاملة، فالكل أداة وضحية في آن. فالرجل الذي يرفض أن يعينهم نعهه بخيلاً وأداة للبخل برفضه. وباقى أفراد الجماعة بخلاء أيضاً لأنهم شدوا عينه بمنديل، حتى لا يرى ضوء المصباح، ومن ثم يغدو الضحية. فالوظيفة هنا، وهي في حيز الفعل، نعهه هجوماً ودفاعاً أنياً ترتكبه مجموعة من البخلاء «يسعون إلى مضاعفة ربحهم على حساب شركائهم. وإذا نظرنا إلى الوظيفة من حيث هي علاقة فعل/ دور، فإن المشتركين في النادرة جميعاً يصبحون بخلاء، ويعد كل بخيل أداة وضحية معاً.

هذا الفعل الذي يتسم بالجماعية، والمساواة والآنية، يتجلى لنا بوضوح في أمثلة أخرى تؤكد الطابع المورفولوجي لهذه الفئة.

ويمكننا القول إن هذا الطابع يتكون اعتماداً على خصائص البخيل ودوره الذي تشكل في فئة «الأداة/ الضحية»، وتستخدم في أحد المواقف التي يكون فيها كل الشخصيات من البخلاء. ويضطرهم ذلك إلى أن

تتسم بالإيجابية التامة وتعقبها أفعال تتسم بالسلبية التامة. ومع ذلك، ففي نادرة العنبري يبدو فعل الحرمان حقيقياً ملموساً مباشراً، كذلك الكسب العائد على البخيل، كما أن الضحية محددة. ولكن قد تتزايد المعالم السلبية للفعل في نواذر المرحلة الثانية.

ولكن من ناحية أخرى، نجد نواذر ذات طابع مختلف، حيث الفعل فعل سلبي لأن البخيل يرفض إعارة مقالاته. وإذا كان وراء هذا الرفض عذر، فسرعان ما يتجدد العذر عند المواجهة. وفي مثال آخر، يعدد الأصمعي الأسباب التي يرفض بسببها «الاستفراض والاستفراض» (ص ١٨٤ - ١٨٦). ومن بين ما قاله لمن جاء يقترض منه: «لو وهبت لك درهما واحداً، لفتحت علي مالي باباً لا تسده الجبال والرمال» (ص ١٨٦).

ومن هذه الأمثلة، يأتي الرفض مباشراً وأكثر مباشرة مما يمكن تقبله في نواذر «الكرم»، فليس هناك مجال له عندما يحين الرفض. بل إنه يحدث في بعض الأحيان، أن لا يتطلب الأمر رفضاً إيجابياً لطلب محدد، على نحو ما نرى في إحدى النواذر، حيث نسمع عن بخيل «يفرط في إظهار البشر ويجعل البشر وقاية دون ماله. وكان يعلم أنه إن جمع بين المنع والكبر قتل» (ص ١٢٢).

ففي هذه النادرة أصبح الرفض دافعاً لعدم العطاء، ولا يظهر الضحايا في السرد الروائي. ومن الأمثلة، يبين لنا أن الطعام لا يزال محط اهتمام البخيل، وهو يمثل نصف عدد النواذر الخاصة «بالأداة/ الضحية» تقريباً. أما المال الذي يظهر لأول مرة بشكل كمي في هذه الفئة فنجدّه في ما يزيد عن ثلث النواذر. وعلينا أن نضيف أن نواذر «الأداة/ الضحية» موزعة بالتساوي على الكتاب.

النادرة «الجماعية»:

هناك فئة صغيرة من النواذر - يصل مجموعها إلى خمس - تتشابه في طبيعتها وأهدافها الوظيفية مع الأمثلة

يصيروا أدوات وضحايا فى وقت واحد، نتيجة طبائهم والظروف المحيطة بهم.

والخاصية الأخرى التى تميز تلك النواذر الخمس هى أنها توجد جميعا فى فصل «أهل خراسان» من كتاب (البخلاء). ويبدو ذلك منطقيا لأنه عند البدء بالإشارة إلى جماعة من الناس يتمتعون بصفة البخل، من اليسير إعداد سيناريو مؤلف من عدة بخلاء بعد ذلك، وتعد هذه الوظيفة «الجماعية» الأسلوب الأمثل لتشخيص جماعة من الناس مثل أهل خراسان.

نادرة «البخيل = الضحية»:

تبين لنا الفئة التالية أن البخلاء ليسوا سوى ضحايا، ولذلك نسميها فئة «البخيل = الضحية» وهناك عشرون نادرة (٢، ٨٪ من المجموع) تتبع هذه الفئة. ونستمد من النادرة التالية الوظائف الخاصة بالفئة:

«كان ثمامة يحتشم أن يقعد على خوانه من لا يأنس به، ومن رأيه أن يأكل بعض غلمانه معه. فحبس قاسم الثمار يوما على غدائه بعض من يحتشمه فاحتمل ذلك ثمامة فى نفسه. ثم عاد بعد ذلك إلى مثلها، فغفل ذلك مرارا حتى ضج ثمامة، واستفرغ صبره، فأقبل عليه فقال: «ما يدعوك إلى هذا؟ لو أردتم لكان لسانى مطلقا، وكان رسولى يؤدى عنى. فلم تحبس على طعامى من لا آنس به؟ قال: «إنما أريد أن أسخيك، فأنفى عنك التبخيل وسوء الظن». فلما أن كان بعد ذلك، أراد بعضهم الانصراف فقال له قاسم: «أين تريد؟» قال: «قد تحرك بطنى، فأريد المنزل». قال: «فلم لا تتوضأ ههنا؟ فإن الكيف خال نظيف، والغلام فارغ نشيط، وليس من ابن حصن حشمة، ومتزله منزل إخوانه» فدخل الرجل يتوضأ. فلما كان بعد

أيام حبس آخر، فلما كان بعد ذلك حبس آخر، فاعتاظ ثمامة، وبلغ من الغيظ مبلغا لم يكن على مثله قط، ثم قال: «هذا يحبسهم على غذائى لأن يسخينى. يحبسهم على أن يخرأوا عندى له؟ لأن من لم يخرأ الناس عنده فهو بخيل على الطعام؟ وقد سمعتهم يقولون: فلان يكره أن يؤكل عنده، ولم أسمع أحدا قط قال: فلان يكره أن يخرأ عنده» (ص ١٧٦ - ١٧٧).

وتتضمن فئة «البخيل = الضحية» وظيفتين: فى الوظيفة الأولى يقع فعل ما على البخيل، حيث يؤخذ منه شيء عادة أو يفرض عليه شيء. وفى الوظيفة الثانية، يكون رد فعل البخيل هو الاستياء مما يقع عليه، ويعبر عن ذلك بأفعاله أو باعتراضه، سواء جاء الاعتراض على لسانه أو لسان السارد.

هذا النمط من الوظائف يكشف عن الكيفية التى يغدو بها البخيل ضحية. فالوظيفة الأولى تبين لنا أن البخيل ليس أداة وإنما يقع عليه الفعل. أما الوظيفة الثانية فتبين لنا أنه قد صار ضحية، وأنه يتضرر من ذلك. ويتداخل دور البخيل والضحية فى هذه الفئة، ذلك لأن ما يصيب البخيل من قلق يرجع إلى بخله. ولو أن الحدث نفسه قد أصاب رجلا كريما لما سبب له ذلك الإزعاج. بعبارة أخرى، تختم حالة البخيل قيامه بدور ضحية الفعل فى النادرة كما أن حالته بوصفه ضحية تبرز ببخله ويتكرر هذا النمط فى نواذر مشابهة. وما يميز فئة «البخيل = الضحية» أنها تستمد بعض خصائص نادرة «الكريم» بعد تطوير السرد الروائى للوظيفة الأولى.

فمن المتعارف، فى عادات الكريم، تقديم الخدى فى نهاية الطعام. ولكن يصبح البخيل فى مثل هذه النادرة الضحية، لأن حيلته لم تنجح.

عليها نوار «المواظ» . ولكننا نلمس تطور فئة الأداة/ الضحية السلبية في هذه المرحلة.

وهنا، يعد الفعل فعلا سلبيا، حيث تستقصى كلمة «الجود» فيكون البخل في نهاية المطاف الصفة المستحسنة. ولا يصدر هذا الاستحسان عن عبارة إيجابية تمجد شمائل البخل، ولكنه ينبع من فعل سلبى تبين سلبيته بوسيلتين: أولا، نتعرف موقف البطل من البخل حينما ندرك موقفه السلبى إزاء الكرم. ويتجلى لنا موقفه من الكرم، ثانيا، عبر سلبيته بامتناعه عن ذكر الكرم.

المورفولوجيات بوصفها نسقا:

مما يشير الاهتمام في نوار الوعظ، تطابقها في السياق والشكل مع النوار اللاسردية التى تأتى بأقوال عن البخل، وذلك على نحو تبدو معه نوار «الوعظ» نسخا مصغرة من نوار «الأقوال»، أو أن نوار الأقوال أمثلة مكبرة على نوار الوعظ. ومن الملاحظ أن نوار الأقوال توجد بوصفها تنوعا على النوار، وتزودها بوقفات بين الأقسام التى ترصد الأفعال، فالنوار التى تنتمى إلى فئة «الشيء» و«الكرم» والتى تشتمل على ما يزيد عن نصف مجموع النوار، كلها تدور حول الحيل التى تجدها فى معظم الفئات الأخرى، فيما عدا نوار «الوعظ». ولم يغفل المؤلف أهمية الحيلة البالغة حتى إنها وردت فى معظم النوار، خاصة فى فئة «الكرم». أما نوار «الوعظ» وكذلك نوار «الأقوال»، فهى تنبنى على حجج مثيرة. ومن ثم فالحيل والحجج نموذجان متكامل الكتاب، أو على حد قول الجاحظ الذى يحسن التعبير عن ذلك فى مقدمته:

«ولك فى هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريقة أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة» (ص ١٣).

ويقوم كتاب البخلاء للجاحظ على ما هو أكثر من مجرد تنظيم السياق، إذ تقوم مجموعة النوار بتنظيم الأدوار.

والطريف فى أمثال هذه النوار أن البخل يتحول من الأداة إلى الضحية فى السرد الروائى كما تتحول بنية النادرة من فئة «الكرم» إلى فئة «البخل = الضحية».

ويتكرر هذا التحول من الأداة (بالمعنى النحوى) إلى الضحية فى النادرة التى يمضى فيها الجاحظ ليلته عند محفوظ النقاش، التى أوردناها فى فئة «الكرم» وكنا قد ذكرنا الأسباب التى من أجلها وضعناها فى فئة الكرم، ولكن هناك ما يجعلنا ندرجها الآن فى فئة «البخل = الضحية»، ذلك لأنه حين يصحك الجاحظ من البخل فى النهاية، بعد أن يأتى على التمر والبلبن، فهو يطل خطته، ومعنى ذلك أن الوظيفة الثانية فى مورفولوجيا «البخل = الضحية» لا تكمن فى النص ولكنها تستنتج من السرد الروائى. ولكن هناك بعض الغموض الوظيفى فى هذه النادرة يرجع إلى أنها تتطوى على بناء أدبى مركب.

ونلاحظ أن نوار «البخل = الضحية» التى تتركز فى الثلث الأخير من كتاب البخلاء لا تتناول سوى موضوع الطعام، وتدور فى إطار الكرم، وقد يرجع ذلك إلى أن هذا هو الإطار الوحيد الذى يظهر فيه البخل معدوم الحيلة، حيث تملأ عليه واجبات الضيافة تجبب الرفض المباشر، على نحو ما تبيننا فى فئة «الكرم».

نادرة الوعظ:

هناك نوار لا يتبادر فيها أى فعل يتم على البخل، وليست هناك إشارة إليه أو توصية به أو حتى افتراض وجوده. مثال ذلك، نادرة إسماعيل بن غزوان الذى زعم أن البخلاء أكثر ذكاء من الكرماء، وراح يعدد لنا أسماء البخلاء دليلا على ذلك. ونعرف من هذه النادرة أن بخل إسماعيل ليس نتيجة فعل ارتكبه، ولكن لتركيبته صفة البخل والدفاع عنها بوصفها خاصية مطلقة. فالوظيفة، هنا، يولدها الفعل الذى يوصى بالبخل، ونطلق عليها فئا «الوعظ». وأحيانا يمتدح البخل بطريقة غير مباشرة وذلك بامتداح الثروة. وتتضمن هذه الفئة نوار قد يطلق

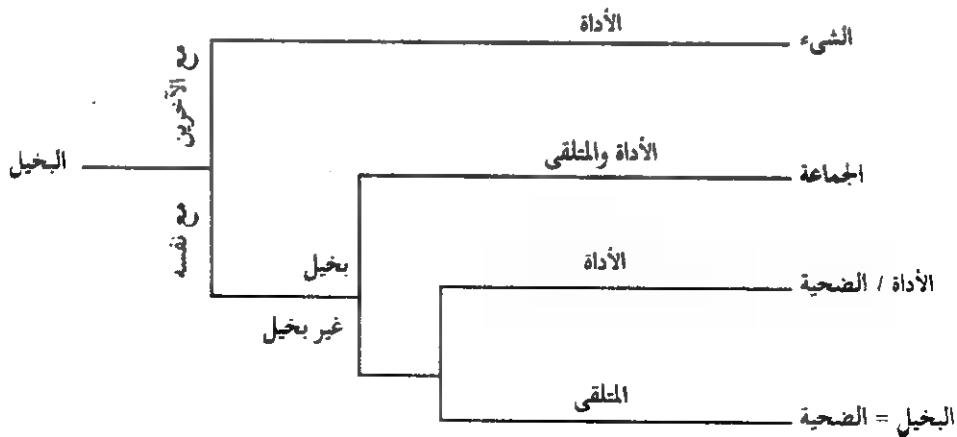
أما علاقة البخيل بالفعل - إذا كان يقوم بدور الأداة أو المتلقى - فتقترن بوجود الآخرين وما يقومون به فى النادرة. ولو تتبعنا الخصائص المتكررة الكامنة فى دور البخيل، وأهمها الرغبة فى الكسب، أمكننا تقسيم الفئات المورفولوجية حسب هذه الخاصية أو هذا الدور، وتبعاً لوجود الآخرين القائمين بالفعل، وكذلك حسب حالة البخيل الذى قد يمثل الأداة أو المتلقى.

فالبخيل عندما يؤدى الفعل بوصفه أداة بمعزل عن الآخرين، لا يحتك سوى بالمحيط المادى الذى يحيط به، ويسعى لإحراز أكبر كسب من هذا المحيط المادى، على النحو الذى يولد نادرة «الشيء». وفى وجود الآخرين، يعمل البخيل بوصفه أداة، ويسعى للكسب على حساب الغير، مما يولد فى بعض الظروف نادرة «الأداة/ الضحية» أو «الكرم». ولكن البخيل فى وجود الآخرين الذين ليسوا بخلاء يغدو متلقياً للفعل - أى الضحية - مما يسفر عن نادرة «البخيل = الضحية». وفى النهاية، قد يتفاعل البخيل والبخلاء الآخرون، ويشكلون جميعاً بؤرة النادرة. وكلما حاول أحدهم التصرف التلقائى بوصفه بخيلاً فإنهم يضطرون جميعاً إلى اتخاذ الموقف المزوج للأداة والمتلقى الذى يميز نادرة «الجماعة».

وقد سبق أن أوضحنا أنه يمكن تعريف الدور على أنه شخصية تشكل بالفعل الذى تؤديه أو تلتزم به أو تنزع للقيام به. وبعد البخل أحد هذه الأدوار. وقد أوضح لنا السياق التحليلى للفئات المورفولوجية أن علينا تعديل مفهوم الدور، فهو يمثل البخيل ذا الفعل أحياناً وأحياناً أخرى يمثل الموضوع، أى أنه أداة الفعل وضحته كما أشرنا من قبل.

ويتشابه هذا التقسيم مع التمييز الذى أورده كلود بريمون Claude Bremond بين الأداة agent والمتلقى Patient، حيث يمثل الأداة من يؤدى الفعل، ويمثل المتلقى من يخضع للفعل. وإذا كنا نرى أن تعبير الأداة والضحية يصف الأدوار الوظيفية التى يؤديها البخيل فى النادر أحسن وصف، فإننا نقتبس لفظى الأداة والمتلقى عن بريمون، فى هذا السياق، بوصفهما فرعين مصغرين للدور الأكبر للبخل.

وإذا صنفنا البخيل، الذى هو الفاعل الأساسى لكل أنواع السرّد فى النهاية، إلى الدورين الأساسيين اللذين يؤديهما، بوصفه الأداة والمتلقى، فإننا نلاحظ الاقتصاد فى الأدوار والأفعال التى يظهرها الرسم البيانى شكل رقم (١).



شكل رقم (١)

يتحقق، حين يختفى الموقف الذى يقتضى الكرم كما تختفى المحاذير. وكل ما يمكن أن يقال عن مثل هذه النواذر إن البخل يحاول فيها تجنب المواقف التى من هذا القبيل حتى لا يقع فى المحاذير. ولكن إذا وجد البخل نفسه فى موقف يستدعى الكرم، إما لأنه دعى بعض الضيوف، أو لأن الضيوف قد مروا عليه فجأة، فعليه تجنب المخطور بابتداع الحيل التى تشكل الوظيفة الثانية فى نادرة «الكرم». وهناك وظيفة أخرى لموقف «الكرم»، وهو موقف قد يدفع البخل إلى موقع المتلقى، كالحال فى نادرة البخل الضحية، ذلك لأن المخطور الذى يقتضيه موقف الكرم يصيب البخل بالعجز، خاصة إذا كان يفتقد حيلة مجدية تمكنه من استعادة دوره بوصفه أداة. ولو لم يكن البخل فى موقف «الكرم» لتمكن بسبب استعداده من أن يرد الهجوم بفاعلية وجراً على نحو يتحول بالموقف إلى نادرة من فئة «الأداة/ الضحية»، وحينذاك، يستعيد البخل مكانته بوصفه أداة. أما فى المواقف التى تفتقر إلى الكرم، فقد يضطر البخل لأن يصبح متلقياً نتيجة لتحرك الآخر ضده بأسلوب غير لائق؛ فيخدو البخل متلقياً لفعل بخل آخر، غلى غير ما عليه الحال فى موقف الكرم، حيث تضطره المحاذير إلى أن يصبح متلقياً، كما يحدث فى النادرة «الجماعية».

وعلىنا أن نشير إلى أنه لو كان كل بخل يضطر إلى تقبل دور المتلقى الذى يفرضه عليه بخل آخر، فإن ذلك يستتبع أن كل بخل يعمل بوصفه أداة أيضاً.

وإذا اتبعنا نموذج جريماس Greimasian أمكننا أن نخلص إلى أن هناك تضاداً بين فئة «الكرم» وفئة «البخل = الضحية» وذلك بفعل القيود الاجتماعية التى يستدعيها موقف «الكرم» ويؤدى ذلك التضاد إلى خلق الثنائية التالية:

«الكرم» (فى مقابل) البخل = الضحية.

وبينما يصف هذا التحليل المبدئى العلاقة بين الفئات ودور البخل بشقيه من حيث هو أداة ومتلقى، فإنه يخفق فى تفسير الوظائف المورفولوجية المتنوعة الكامنة فى مجموعة النواذر بحيث لا نعرف ما الذى يميز نادرة «الكرم» عن نادرة «الأداة/ الضحية»، فكلتا الفئتين تتطابق فى الرسم البياني، أما كيف يستطيع البخل بطبيعته المتماسكة أن يؤدى مرة دور الأداة ويضطر فى مرات أخرى أن يؤدى دور الضحية، فإن علينا - كى نجيب عن تلك الأسئلة - إضافة عنصر آخر للتحليل. هذا العنصر هو حظر الرفض الصريح للكرم الذى لمسه فى فئة «الكرم» وفئة «البخل = الضحية» وعلىنا إضافة بعد آخر يتعلق بوجود موقف يستدعى الكرم أو عدمه عندما يقوم البخل بدور المضيف فى هذا الموقف، وتقوم شخصية أخرى بدور الضيف. وبإضافة هذا البعد الأخير نحصل على الجدول التالى:

الموقف

	أداة	الكرم	أداة/ ضحية
		البخل = الضحية	جماعى
متلقى	أداة		
متلقى	متلقى		

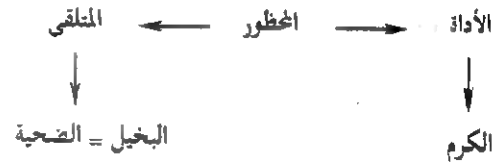
وبما أن فى فئة «الشيء» لاسبيل هناك للتفاعل مع الآخرين، فقد حذفنا هذه الفئة من الجدول؛ إذ عندما يعمل البخل بوصفه أداة فى موقف يخلو من المخاطر، تتوفر له حرية الأداء. ويستتبع ذلك ظهور علاقة الأداة/ الضحية. وما هو جدير بالملاحظة أنه عندما يعمل البخل على تجنب الوقوع فى موقف يستدعى الكرم، كالحال فى بعض نواذر الأداة/ الضحية، فإن ذلك

كما يمكن وصف اختيار البخيل للأدوار على النحو التالي:

فتبل فيصبح هو المتلقى، ونكون النتيجة نادرة من فئة «البخيل = الضحية».

الأداة (في مقابل) المتلقى.

وتدور هاتان المجموعتان من الثنائيات المتضادة حول قاسم مشترك هو ما يطلق عليه جريماس: «محور الدلالة» الذي يحدد الاختيارات المتاحة بالنسبة إلى الأدوار، ومن ثم يحدد الاختيار بين الفئتين المذكورتين. ويمكننا أن نبين هذه التفاعلات بالرسم البياني:



ولسو نجح البخيل في تجنب المحظور أصبح الأداة، ونتجت عن ذلك نادرة من فئة «الكرم» أما إذا

وبإضافة البعد الأخير الذي يتمثل في عنصر «الكرم» (عكس) «اللاكرم» للرسم البياني السابق، يتبين لنا إلى أي مدى يمكننا تعريف كل وظيفة من الوظائف المورفولوجية على حدة، وكيفية إدماجها في التحليل النهائي. ويختلف هذا البعد الأخير عن المنهج الذي يفرق بين الأداة والمتلقى، في أننا لم نستمد من إطار تحليل سردي ذي خصائص عالمية أو مجردة. ذلك لأن الفئات المورفولوجية لا تظهر بفعل التحليل المنهجي الذي يطبقه على بعض الفرضيات القائمة التي يتم اختيارها عشوائياً ليتم تقسيمها بعد ذلك إلى مجموعات منطقية، فإن الفئات المورفولوجية تظهر بتعرف أنماط الوظائف المورفولوجية في النص.

ويبين لنا ذلك، بدوره، صعوبة تعرف تلك الأنماط في النص، لأنها بمثابة حقائق تسبق كتابته، وتشكل الهيكل الذي يقام عليه بناؤه.

هوامش الترجمة *

* لم نترجم هوامش البحث لأنها لا نهم سوى القارئ بلغة أجنبية.

أولاً: استعنا في الترجمة بكتاب البخلاء للجاحظ، بيروت، الشركة اللبنانية للنكاتب، ١٩٦٩.

ثانياً: استعانت الباحثة في دراستها بالمنهج الذي استعمله فلاديمير بروب Vladimir Propp في كتابه مورفولوجيا القصة الشعبية The Morphology of the Folktale الذي كتبه عام ١٩٢٨، وصدرت ترجمته الإنجليزية عام ١٩٦٨ عن Austin: The University of Texas Press. وبروب هو أول من درس بناء القصة الشعبية، والمقصود بالدراسة البنيوية كيفية تشكيل القصة بوصفه متعاقبة من الوظائف. وكانت دراسة القصة الشعبية قد اقتضت، قبل ذلك، على دراسة الموضوع. وعنصر «الوظيفة» هو أهم إسهام أضافه بروب. وهو يعنى بالوظيفة فعل الشخصية. وقد تختلف لشخصيات ولكن الوظائف لا تختلف. ولذلك عرف الوظيفة بأنها «تخديد فعل الشخصية حسب مدلول هذا الفعل في تصور الحدث» (مورفولوجيا القصة، ص ٣١) ذلك لأن أهمية الفعل تنفصل عن الشخصية التي تؤديه. فإذا قلنا مثلاً: «اغضب التنين الأميرة»، فإن الفعل هو الاغضب، ومن ثم فالوظيفة هنا هي لاغضب، وهي تظل دون تغير، سواء كان الماغضب تنيناً أو غولاً. فالوظيفة تمثل الفعل ولكن بعد تجريد من التفاعل. انظر:

Fadwa Douglas-Malti: Structures of Avarice pp. 22-23.

ثالثاً: قامت الباحثة بتعديل النموذج الذي اقتبسته عن بروب وكلود بريمون لأنها لم يتفقاً منهجياً على القصة الشعبية، وهو سرد وراثي منذ ويؤلف سلسلة من الوظائف المتنوعة. أما في البخلاء فالنوادير قصيرة، وتقتصر على وظيفة أو وظيفتين على الأكثر في كل موقف. لذلك يسهل تبين الدلالة الوظيفية لأي فعل بالرجوع إلى وظيفة مماثلة في نادرة أخرى. انظر: Structures of Avarice p. 26.

الحيوان

بين المرأة والبيان

قراءة فى كتاب البيان والتبيين

ميجان الرويلى*

عقل المرء مدفون فى لسانه (٩٦:١)

(الفحل) وغيوب البيان والمادية الجنسية هى أبرز السمات المسيطرة على نص المرأة (الجارية) فى معظم الأحيان. ولما كانت القراءة تعتمد مبدأ المجاورة مدخلا للنص، والجاحظ يصير على أن «العشق داء لا يمكن دفعه، يصيب الروح ويشتمل على الجسد بالمجاورة»، فإن القراءة نفسها لن تستطيع دفع داء الإسهاب والاستطراد الذى يلم بها عن قرب.

لست هنا بصدد تقويم الجاحظ ولا الحكم له أو عليه، فهو فى البيان «فحل لا يقرع أنفه»، وفى العلم بحر لا ينضب. فلقد شهد له الأولون والآخرون. ولعل فى شهادة ابن خلدون ما يغنى عن تسجيل شهادات الكثير غيره؛ إذ امتدحه واعترف له بالأ سبقية، فجعله ثالث أربعة يعدون على أصابع اليد الواحدة:

«وسمنا من شيوخنا فى مجالس التعليم أن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين وهى

تحاول هذه القراءة تقصى النصوص التى تظهر فيها المرأة ولملمة أشلائها المتناثرة فى كتاب (البيان والتبيين)، ثم جمعها فى نص له دلالاته وإيحاءاته التى تتشابك مع عناصر البيان المختلفة كمفهوم الفحولة والعى واللسان. وهى تطمح بذلك إلى إظهار نص المرأة من خلال ربطها بمفاهيمه المختلفة وبالحيوان (الكائن الحى وليس الكتاب)، مما سيؤدى إلى إبراز النمطية المنظمة التى تظهر فيها المرأة. لعل ما يخفى مثل هذا النسق المطرد هى الغفلة عن قراءة الكتاب من خلال مقولة البيان الأساسية، مقولة: لكل مقام مقال. فلو تتبعنا هذه المقولة النصوصية واستخدمناها فى قراءة النصوص التى تظهر فيها المرأة فى الكتاب، لانضح أن المرأة تستمد دلالاتها «بالمجاورة»، أى من خلال السياق النصوصى الضيق الذى ترد به، ثم ترتبط بالسياق البيانى العام الذى يكاد يغرقها بالاستطراد والإسهاب. ولسوف نجد أن الحيوان

* قسم اللغة الإنجليزية، جامعة الملك سعود، الرياض.

أما حمادى صمود - وهو من المتأخرين الذين أولوا
البلاغة والبيان عناية فائقة وجهدا هائلا - فيرى أنه:

«لارابط بين هذه المادة إلا مكانتها في
البلاغة واستغلال المؤلف لها لتبيان وجوه
البيان، حتى لكأن الكتاب، من بعض الوجوه،
مختارات تتخللها أحكام نقدية» (صمود،
١٥٤).

ولئن عزا بعضهم هذا التداخل إلى أسلوب الجاحظ
المتسم بالاستطراد والإسهاب، فإن بعضهم حاول أن
يفسره بالإحالة على سوء صحة الجاحظ البدنية، فمرضه
سبب له، كما يقول محمد عفيف الزعبي في مقدمته
لكتاب البخلاء:

«ألا ما مبرحة كانت نضطره إلى إملاء كتبه
بدلاً من كتابتها بنفسه، وتضايقه، فلا
يستطيع أن ينظمها ويرتب خطتها وينقحها
كما يريد» (٧-٨).

ولئن اتخذ العسكري من هذه السمة الواضحة
ذريعة يجيز بها لنفسه التأليف في موضوع سبق إليه، فإن
صمود أيضاً يتخذها سبباً لإثبات مادة البلاغة وارتباطها
عند الجاحظ. أما سمة التداخل في (البيان والتبيين)
فيعزوها إلى بيئة وظروف وجدة الموضوع ضمن الثقافة
العربية الإسلامية وإلى انتماء الجاحظ الإيديولوجي، حتى
إن صمود يربط ربطاً مباشراً بين منح الجاحظ «للمتكلم
أهمية قصوى» في موضوع البلاغة التي يجب أن تعنى
بالأسلوب والتركيب اللغوي وبين «اعتزالية» الجاحظ؛
فأهمية المتكلم تأتي نتيجة خلط الجاحظ بين الخطابة
والبلاغة، لتوظيف الاثنين سياسياً في الدفاع عن مبدئه،
ولذلك فهي نتيجة حتمية لالتزام الجاحظ «السياسي».
وهكذا:

أدب الكاتب لابن قتيبة والكامل للمبرد
وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب
النوادر لأبى على الفحالي البغدادي، وماسوى
هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها»
(المقدمة، ٦١٢).

ولعل شهادة أبى هلال العسكري لانتساق شهادة
ابن خلدون وحسب، وإنما هي تفصيل لما أجمله، إذ
يقول إن أشهر كتب البلاغة والفصاحة هو:

«كتاب البيان والتبيين لأبى عثمان عمرو بن
بحر الجاحظ (وهو) لعمرى كثير الفوائد،
جمع المنافع، لما اشتمل عليه من الفصول
الشريفة، والفقر اللطيفة، والخطب الرائعة،
والأخبار البارعة وما حواه من أسماء الخطباء
البلاء، وما نبه عليه من مقاديرهم في البلاغة
والخطابة وغير ذلك من فنونه المختارة، ونعوته
المستحسنة...» (الصناعتين، ١٣).

ولقد حظى الجاحظ باهتمام الباحثين والدارسين
حتى إن المرء ليفقد الأمل في أن يأتي بجديد لم تأت به
الأوائل. لكن الجاحظ نفسه ينقض هذه المقولة عملياً
كما يصرّ على بطلانها الكثير غيره (انظر ابن رشيقي،
العمدة، ١: ٩١). على أن الأولين والآخرين اشتكوا من
تداخل أبواب الكتاب واختلاط مادته، ومن انعدام
المنهجية الصارمة، ومن قلة الاهتمام بفصل مادة الكتاب
بعضها عن بعض. فأبو هلال العسكري يستدرك امتداحه
للجاحظ قائلاً:

«إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة، وأقسام
البيان والفصاحة، مبثوثة في تضاعيفه،
ومنتشرة في أثنائه، فهي ضالة بين الأمثلة، لا
توجد إلا بالتأمل الطويل، والتصفح
الكثير» (١٣).

«متى نظرنا إلى المسألة من هذه الزاوية ...
وقفنا على السبب العميق الذي نبهه إلى
تشعب العملية اللغوية، وجعله يورث المتكلم
المنزلة التي رأينا» (صمود، ٢٥٨).

قد لانحتاج - كما احتاج صمود - إلى الخروج
عن إطار اللغة والبيان والتبيين لتفسير ظاهرة أهمية
المتكلم في كتاب يعنى بالبلاغة والفصاحة، بل علينا أن
نقرأ الكتاب بعناية دقيقة، وباهتمام شديد، خاصة ما
يتعلق بالفصاحة وبالخطيب، وأن نعنى أيما عناية
«بمجاورة» ما يستدل به ويعلق عليه من بيان العرب؛ إذ
إن الجوار والمجاورة من أهم الوسائل النصوصية التي تبلور
المعنى، بل تفضحه. وهذا ليس طرحاً جديداً لم تنتبه إليه
جهاذة العلم والبيان، إذ إن السياق من أسس اللسانيات
المعاصرة؛ وما اهتمام الجاحظ نفسه بمقولة «المقام
والمقال» وتركيزه على «الألفاظ / المعارض - المعاني /
الجواري» إلا إشارة صريحة لأهمية «المجاورة» الزمانية /
المكانية. وهو على أية حال الذي قال - في كتاب
«القيان» (رسائل الجاحظ، ٧٧) - : «العشق داء
لا يملك دفعه، يصيب الروح ويشتمل على الجسد
بالمجاورة».

وبرغم أن الأبواب والطرق والمسالك في كتاب
(البيان والتبيين) طويلة ومتعرجة، تختلط أحيانا وتتقاطع
أخرى، فإنها جميعا واضحة المعالم، تحمل بيانات
صريحة بليغة. ولعل طريقنا الذي سنسلكه من أوضاعها
وإن كثرت منعرجاته أو حتى إن اختفت أحيانا علاماته،
فنحن سنسير على جادة أسسها الحيوان في كتاب ليس
له علاقة بأعاجم الإنس، ناهيك عمن لا يملك أدوات
النطق، ثم سارت عليها قبلنا المرأة. ونحن سنتبع أثر
الانثى، ونقف معهما في كل استراحة، ونميل مع
دريهما عند كل انحناء، نبحث عن «سر» البيان
والتبيين مع كل أنثى وفحل، لعلنا بذلك ننظم أشاتات
المعلومات «الموسوعية» التي طالما شكا من انفراط عقدها

الأولون والآخرون. ومن أهم معالم طريق البيان والتبيين
التي سنسترشد بها ثلاثة: الحيوان، ثم المرأة وهي تخطو
على جادة عبدها الحيوان فتبعثها الفحول (ثالث المعالم)
عن بعد وعن قرب. وبرغم وفرة وغزارة ما كتب عن
الجاحظ وعن كتابه هذا بالذات، وتعدد المسالك التي
تناولت موضوعاته وفكره، فإنها أغضت عن المرأة وكفت
أقدامها عن جادة الأنثى، إما تعففا وحياء وإما «تهميشاً»
لها، خاصة أن الكتاب يدور حول كثافة البيان والبلاغة،
التي لعلها حجت رؤية الأنثى وهي تقتفى حيوانها.

ولنا في أسلوب الجاحظ ومنهجه في التأليف خير
معين، فسنجمع أشاتات الأنثى والحيوان لتدخلهما معاً
في باب البيان والتبيين، وكثيراً ما سهل لنا الجاحظ
نفسه هذا الغرض. وإذا كان هو يفصل ويدمج، ويضع
نصاً على نص، فإننا بدورنا سنتعامل مع كتابه بالطريقة
نفسها فنفرّد وندمج، وسنجد أننا لسنا والجاحظ وحدنا،
بل إن مجانينه وعقلاءه يفعلون ذلك (نحن لا نؤمى إلى
غير البيان والتبيين). ولسوف نحتفر المرأة مثلما يحتفر
الجاحظ شواهد وأدلتها، ولسوف نضع نص المرأة على
نص البيان، وهما نصان يرتبطان كما سيتضح «عضوياً»،
بل لعلهما يتبادلان المواضع. غير أن هذه المبادلة
والمعاظلة لا تعيننا هنا، وإنما سنسلط الضوء على المرأة
التي طالما أهملها (البيان والتبيين) وربطها بالعجمة
والهامشية، حين سلبها لسانها.

واللسان في (البيان والتبيين) على قدر هائل من
الأهمية، بل لعله كذلك في الثقافة عموماً. فالجاحظ
نفسه يختتم باب اللسان بمقولة: «عقل المرء مدفون في
لسانه»، ثم يورد فيما بعد علاقة العقل باللسان حينما
يروى عن زياد قوله: «ما قرأت كتاب رجل قط إلا
عرفت عقله فيه» (٢: ٤٧). يستشهد بعدها بمقولة
يحيى بن خالد الذي يقول: «الكتاب يدل على مقدار
عقل كاتبه» (٢: ٥٠). ولقد اضطربت هذه الحكمة في

الثقافة العربية شعرا ونثراً ؛ فليس الإنسان أبداً جسداً، وإنما هو لسان وقلب فقط:

«لسان الفتى نصف ونصف فؤاده/ فلم يبق إلا صورة اللحم والدم».

فلا غرو أن ينشر ابن رشيق هذا المعنى حين يقول مقررراً: «وأبقت أن صورة الإنسان، فضلة على القلب واللسان، وأن استحقاقه للفضل، إنما هو من جهة النطق والعقل» بل إنه يزعم أن «العرب أفضل الأمم، وحكمتها أشرف الحكم، لفضل اللسان على اليد، وامتهان الجسد» (١٨ - ١٩) (انظر البيان والتبيين، ١: ٣٩).

قد تكون هذه معلومات مكررة ومصادر مسلمة، لكن مما ليس من المسلمات والمصادر بشيء هو أن «الفتى» بنفرد بامتلاك اللسان والعقل بل والفؤاد! أما الأنثى فتنفرد بـ «فضلة» اللحم والدم، بالجسد وامتهانه، على الأقل في (البيان والتبيين). ومن هنا، كان علينا أن نولي هذا «الإنسان» الأعجم بعض الاهتمام حتى نستطيع على الأقل تمييز البيان من منطلق آخر، عسى أن نرى علاقة «الفحل» بالحيوان، وعلاقة التبيين بهذا المخلوق العجيب. فالجاحظ يتفق مع صاحب «المنطق» في أن حب الإنسان هو «الحى الناطق الميت» (١: ٤٣)؛ والنطق والبيان هما الأساسان المتينان لتمييز الإنسان لا بيانياً ونوعياً فحسب، بل اجتماعياً وطبيعياً، كما أن هذه الأسر هي التي تميزه عن «الحيوان الأعجم». وبرغم أن هذا الحد يأتي متأخراً نوعاً ما في كتاب الجاحظ، فإن الإرهاصات تشير إليه ونهئى له منذ أولى كلمات الكتاب. وعندما يأتي للموضوع فإن الجاحظ نفسه يخبرنا (كما سنرى) أنه إنما أرجأ قصداً و«تدبيراً»، وسيكون لنا معه، عندئذ، شأن مهم.

وأول ما يستهل الجاحظ كتابه يستهله بالنعوذ من «العى»، ويرى أن هذه المفردة تضاد وتناقض البيان. ولذلك فهو يوليها جل اهتمامه، فيسهب في الحديث

عنها ويفرد لها الصفحات تلو الصفحات المتخصصة - إضافة إلى المواقع التي تأتي بها عرضاً، وما أكثرها - مبينا سوءها في الخطباء المفلتقين والشعراء «الفحول». ولا يترك شاهداً إلا ويورده للتدليل على دونيتها ورداءتها. وللوهلة الأولى قد يظن المرء أن مثل هذا التناول أمر طبيعي في بيئة تعتمد في كثير من أمورها على اللسان وخطابته، إلا أن الأمر يدعو حقاً للعجب عندما نتتبع علاقة «العى» ببيئته داخل كتاب الجاحظ، إذ نجد أن أهم وأبرز هذه العناصر البيئية اثنان: المرأة والحيوان.

فأول ما يلحظه القارئ أن الجاحظ كلما استطرد وأسهب (وهما خصيصتان ينفرد بهما أسلوبه) ثم عاد لموضوعه يجده يعود ليؤكد علاقة المرأة بالعى، وكلما عرض للمرأة بحال لا بد أن يجد الحيوان قريباً في الجوار. فأول ما يزعج الجاحظ هو أن الله سبحانه وتعالى «ضرب... مثلاً لعى اللسان ورداءة البيان حين شبه أهله بالنساء والولدان» (١: ٧)، ثم يسهب ويستطرد على مدى ٣٣ صفحة إلى أن «يرجع بنا القول إلى الكلام الأول فيما يعترى اللسان من ضروب الآفات» فلا يجد الجاحظ خيراً يستحق الابتداء به إلا مأساة امرأة أبي رمادة: «قال ابن الأعرابي: طلق أبو رمادة امرأته حين وجدها لثغاء وخاف أن تجيئه بولد ألثغ» (١: ٣٤). وهنا، لعلنا نتعجل ماسوف نتطرق له فيما بعد من علاقة الكلام والحصر وعيوب البيان بالطلاق ومآسى الأنثى. فحادثة أبي رمادة سوف تتكرر وإن اختلفت المناسبات واختلف الأشخاص، لكنها جميعاً ستمحور حول مشكل البيان. فاللثغة وفساد أدوات مخارج الحروف من أشدق وأسنان ولهاة وغيرها كلها مما يصيب أداة الفحولة بالعطب، بالعى. والعى بدوره صفة للحيوان لا للإنسان الذي قد تتأثر فحولته بأدنى الأسباب. فالجاحظ يدل على صدق مقولته بما عقد من مقارنة بين خطيبين؛ حيث اختار حادثة غاية في الدلالة العضوية على المرأة: «قال خلاد بن يزيد الأرقط خطب الجمحي خطبة نكاح

أصاب فيها معاني الكلام وكان في كلامه صغير» لكن زيد بن علي بن الحسين فاقه و« فضله بحسن الخرج والسلامة من الصغير» (١: ٣٤).

ولا يقف العي أو مسيياته عند حد النكاح ولا عند علاقته بالحيوان، بل إنه يستشري في الكتاب كما يسرى المثل السائر، ربما لأن الحيوان وارتباطه بالمرأة، وارتباطها هي بالعي، يبقى مستمرا على مدى أجزاء الكتاب الثلاثة. ولعل أجمل الأمثلة البيانية التي يسوقها الجاحظ، والتي تربط في آن العي بالحيوان والمرأة، هو النخاس وامتحانه للجواري. ويجب أن نستحضر أولا معنى النخاسة التي كانت في أصل الكلمة تستعمل لوصف تاجر «الدواب» ثم أصبحت تصف أيضا (بل لعلها اقتضرت على) تجارة الرقيق، خاصة الأنثى. فماذا يفعل تاجر البهائم ليميز التجارة الرابعة من الخاسرة؟ يقول الجاحظ: «والنخاس يمتحن لسان الجارية إذا ظن أنها رومية وأهلها يزعمون أنها مولدة بأن تقول «ناعمة» و«شمس» ثلاث مرات متواليات» (١: ٤٠). لعل هذه الأهمية تكمن في قدرة المولدة على البيان وليس على المتعة والإمتاع، ومن هنا جاءت أهمية الاختيار كما حصل في حادثة أبي رمادة. ثم إن اتهام الأنثى لا يقتصر على بيانها بل إنه يهيئ للاتهام الجنسي حيثما حلت؛ فقد «رأى رقبة بن مصقلة العبدى جارية عند العطار فقال له: ماتصنع هذه الجارية عندك. قال: أكبل لها حناء. قال: أظنك والله تكيل لها كيلا لا يأجرك الله عليه» (٢: ١٥٨).

فالنخاسة وأسواق الجواري لا تنقف عند حد تمييز الغث من السمين، ولا عند كونها مولدة أو غير مولدة، بل تحيلنا مباشرة إلى علاقة البيان بالمرأة وبالجنس وعلاقتها من ثم بالحيوان، ولعلنا لا نكاد ننسى علاقة الفصاحة بالفحولة وعلاقة الفحولة بالبهائم، وكيف استعيرت هذه الصفة غير البلاغية بكامل إحياءاتها الجنسية لتصف بلاغة القول وفصاحة اللسان، التي لا بد

أن تحمل في طياتها جزءا من أصل الاستعارة الجنسية. وليس غريبا أن تكون أحد الأمثلة السائرة عن الكلام الفصيح التي ما زالت الثقافة تجتثها حتى اليوم هي كلمة عبد الحميد بن يحيى الكاتب: «خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرة» (عباس، ٢٩٠: ١). وأمثلة الجاحظ التي يوردها ويتندر بها على أنها غاية في البيان أو دليل دامغ على العي لا نكاد تخرج عن هذا الإطار. ولما كان البيان ينحصر في البلغاء الفحول وأنه سبيل للرفعة الاجتماعية، كان لزاما أن يتم خطابه بالطبقية الاجتماعية، فبينما لا نجد عيا ولا نجد امرأة رفعها بيانها، فإننا نجد في المقابل الكثير من الفحول الذين ارتفعوا طبقيا عن طريق فصاحة ألسنتهم، فهذا الوليد بن عبد الملك يكافئ غيلان بن مسلمة الثقفي لحسن بيانه في تأبين عبد الملك وحسن نهشته للوليد بالخلافة؛ فالوليد لا ينسى بعدما انتهى المتكلم أن يسأله: «في كم أنت. قال: في مائة دينار. قال: فألحقه بأهل الشرف» (٢: ١٠٣). وهذا أبو وائلة إياس بن معاوية يأتي «حلقة من حلق قريش في مسجد دمشق فاستولى على المجلس ورأوه دميما باذ الهيئة قشفا فاستهانوا به فلما عرفوه اعتذروا له وقالوا الذنب مقسوم بيننا وبينك، أتيتنا في زى مسكين نكلمنا بكلام الملوك» (١: ٥٥). لا بد أن يكون الذنب مقسوما بين الاثنين، فهو قد خالف العرف البياني الطبقي، وهم لعدم موافقة المقام للمقال لم يتبهنوا إلا بعدما أبان (والجاحظ يعقد بابا لمن لا تدل هيئته على حسن بيانه، لكننا سنجد أن هيئة المرأة الجسدية هي بيانها).

وإذا اتبعنا الجاحظ نجده يحرص على إيراد النوادر والأمثلة السائرة التي تدور حول الجنس، ونجده أيضا يربطها غالبا (إذا كان الخطيب ليس من أهل الشرف) بطبقة العامة والسوقة؛ خاصة تلك الأمثلة والنوادر التي تصرح تصريحاً فاضحاً بموضوعها. حتى عيوب اللسان الخلقية تتسلسل طبقيا (١: ٨ - ٢٤ خاصة ٢٢).

فهناك اللثغ الشريف الذى يوجد فى الأشراف، بينما المرتبط بالعامية والسوقة ليس منه الشريف أبدا. ولطالما كانت هذه هى حالهم وحال عيوبهم، فإن الجاحظ لا يورد من أمثلتهم إلا ما يجسد دونيتهم وطبقتهم الاجتماعية، على عكس ما يعتبره من سوء بيان فى طبقة الأشراف. ومن هنا نجد اختيار الجاحظ لأمثله يتبع منهجا صارما فى مواءمته بين تطابق المقال والمقام. فهو حالما ينتهى من «العيوب الشريفة» (المفارقة لا تحتاج إلى تعليق) ينتقل بكل يسر وسهولة إلى «لكنة العامة» ومن لم يكن له حظ فى المنطق. والمثال الذى يورده فى هذا الصدد يكاد يوحى ببنية البيان التحتية؛ فالدليل على دونية العامة ومثلهم الأعلى هو مولى زياد «فإنه مرة قال لزياد: اهدوا إلينا همار وهش يريد حمار وحش. قال زياد: وأى شىء تقول وبلك! قال: اهدوا إلينا إيرا يريد عيرا» (٤١: ١). أما مثل الجاحظ الآخر على «لكنة وعى» العامة فلا يقل وضوحا ولا بيانا عن سابقه. فها هى أم ولد لجريز بن الخطفى تقول «لبعض ولدها: وقع الجردان فى عجان أمكم. أبدلت الذال ذالا وضمت الجيم وجعلت العجين عجان» (٤١: ١). لن ندرك أن أم هذا الولد قد عصت نصيحة الفحل فى التزام الصمت إلا فى الجزء الثانى فافتضح أمرها؛ إذ يكمل الجاحظ هناك بقية القصة فيقول: «وكانت أم نوح وبلال ابنى جريز أعجمية، فقال لها: لا تتكلمى إذا كان عندنا رجال» لكنها قالت ما قالت (١١٠: ٢). ولسوف ندرك أيضا أن «الصمت» أو «السكوت» ليس مقصورا على الأعجمية (كما يوحى به تعليل الجاحظ)، بل إنه يعم النساء جميعا. ولئن أتت المرأة والحيوان فى هذين المثالين على أعقاب بعض، فإن هذه الطريقة ستستمر متصلة فى كتاب (البيان) بالجنس وبالعى، ولسوف تضطرد هذه الصلة سواء كان السياق دليل عى أو بيان.

وحين نلاحظ ارتباط عى اللسان بالمرأة والحيوان لا بد أن نقر بأن العى يجب أن يتنزل منزلة دونية

مقارنة بالبيان والفصاحة. ولا شك أن هذا يتناسب تماما مع أطروحة الجاحظ التى تعنى أولا وأخيرا بالبيان والبلاغة. إلا أننا فى المقابل نستجوب علاقة المرأة بالبيان وبالحيوان وبالعى، وهى علاقة لا تكاد تتناسب إطلاقا مع هذا الطرح (الجاحظ لا يتمثل بالخنساء إلا نادراً جداً، (١٣٩: ١، ١٩١، ١٠٣: ٣). وإذا صدقت مقولة: «اختيار الرجل قطعة من عقله» (٤٣: ١)، العسكرية، (١١) والتفتنا إلى اهتمام الجاحظ بانتقاء أمثله وشواهد، وكيف أنها تكاد تعكس موضوعها وطبقتها الاجتماعية، فإننا حتما سنستغرب اختيارات الجاحظ لأمثله وشواهد التى تبرز فيها دونية المرأة للعين المجردة. فبينما يستهجن الجاحظ عيوب البيان عند الرجال نجد يمتدح هذه العيوب لدى النساء؛ ولما كانت عيوب اللسان وعى توضع من قيمة الفحل (مما جعل الموت عنده أهون من العى (٤: ١))، فإن هذه العيوب هى التى ترفع «قيمة» المرأة؛ ولذلك فبينما يرى أن مثابة الفحل وكده فى طلب البيان ضرورة قصوى مهما تضاءلت الفرص (١١٢: ١)، فإنه يرى فى عيوب البيان زينة وحلية للمرأة. فهو بعد أن يحمل على اللحن مثالا لا يجد بداً من أن يستثنى ليقول:

«واللحن من الجوارى الظراف ومن الكواعب النواهد ومن الشواب الملاح ومن ذوات الخدور الغرائر أيسر وربما استملح الرجل ذلك منهن... إذا كان اللحن على سجية أهل البلد. كما يستملحون اللثغاء إذا كانت حديثه السن ومقدودة مجدولة فإذا أسنت واكتسهلت تغيسر ذلك الاستملاح...» (١: ٨١ - ٨٢) (٢).

فى هذا النص لا يستثنى الجاحظ أحدا من النساء، بل إن عيوب البيان مقبولة منهن جميعا، ولعله يحضنهن على التحلى بهذه العيوب. ويبدو هنا أن النساء طبقة واحدة على عكس الفحول الذين يتدرجون طبقيا حسب

الجماع، فقالت: هذا الذمل يذكرنا بالسر.
تريد أنه يذكرها بالوطء « (١: ٤١ - ٤٢) ».

وطالما ارتبط العى بالمرأة والبيان بالفحول؛ فهل
نستغرب والحالة هذه أن يعرض الفحل لكل « عيبة »
لسان، بل لابد أن تتركب هذه العجوز العجماء حيوانها
وأن يتخلع بها حتى تهيج. حقاً ليس غريباً أن تكون
صاحبة الحادثة أنثى وعلى حيوان، ولذلك لن يكون من
المستغرب أن يعرف البيان على:

« أنه اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع
المعنى وهتك الحجب دون الضمير حتى
يفضى السامع الى حقيقته ويهجم على
محصوله كائن ما كان ذلك البيان »
(٤٢: ١).

هذه لا شك معركة وهتك حجب وكشف أقنعة
ولا يستطيعها إلا الفحول .

وليس الأمر مقصوراً على النوادر والملح بل إنه
يجاوزها إلى صميم الجوهر البياني ذاته ؛ فيجدر بنا هنا
أن تتبع نصيحة الجاحظ التي يحض القارئ على
التمسك بها في باب يصرف فيه على أنه :

« قد صارت الألفاظ فى معنى المعارض
وصارت المعانى فى معنى الجوارى، والقلب
ضعيف وسلطان الهوى قوى ومدخل خدع
الشيطان خفى » (١: ١٤٢) .

وما دمتنا نحن مع الجوارى فى معارضهن فلا بد
أن يكون تاجر الدواب غير بعيد. والجاحظ إذ يخلص إلى
هذه النصيحة فإنه أيضاً شديد الحرص على تفصيل
الكلام وتتبع شوارده. فهو قد أشار سابقاً إلى أن :

« جميع أصناف الدلالات على المعانى من
لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لاتنقص

فصاحتهم وبيانهم . وهذا لا شك يؤكد أن مقياس بيان
الأنثى يختلف عن مقياس الفحل لاختلاف تركيبهما
البيولوجى : الفحل له لسان والمرأة لها جسد . ومثلما
ترتبط فحولة الرجل بلسانه ترتبط كذلك بلاغة المرأة
عضوياً بقدها وسنها . ولهذا فالأنثى فى كتاب (البيان
والتبيين) لا تحتاج إلى لسان الفحولة كما لا يحتاج
الحيوان إلى بيان، وكلاهما على أية حال يؤدى خدماته
للفحل بطريقة أو بأخرى « وهذا ما يهيننا له الجاحظ فى
نص سنحاول إرجاءه إلى حين .

وإذا عدنا إلى قضية عيوب البيان عند المرأة نجد
نصوصاً أخرى لا تفارق هذه الرؤية ، فهو بعد حديثه عن
مساوئ اللحن عند الرجال « يورد قول :

« بعض الشعراء فى أم ولد له يذكر لكنتها :

أكثر ما أسمع منها فى السحر

تذكيرها الأنثى وتأييد الذكر

والسوءاء السوءاء فى ذكر القمر

لأنها إذا أرادت أن تقول القمر قالت :
الكمر » . (١: ٤١ ؛ انظر ، ١ : ٩٢ ، ١٢٧)

(لعل هذا الشاعر فحل لا تاجر ، فهو لم يختبر هذه
الجارية حين ابتاعها كما يفعل النخاس المجرب) .
فمهمة هذه الجارية هى مهمة الأنثى عموماً ؛ أى أن
تحفظ بيانها لحين السحر وللكمر (والحادثة طريفة تتعلق
بمعنى الكمر ويستدل بها ابن قتيبة فى كتابه أدب
الكاتب ، انظر ابن قتيبة، ٣٧٩) . ولا يقتصر الجاحظ
على رواية « الكمر » واستشهاده بهذه الحادثة، بل يتبعها
شاهداً آخر يجمع بين المرأة والحيوان جمعا يكاد يكون
عضوياً. يقول :

« قال ابن عباد: ركبت عجوز سندية جملاً
فلما مشى تحتها متخلعاً اعترها كهيئة حركة

ولانزىد... اللفظ ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال وتسمى نصبة» (١: ٤٣).

لعل هذه هى حقا حقيقة الأمر، لكن وصف الجاحظ لهذه الأصناف يستحضر المرأة إذ «لكل واحدة من هذه الخمسة صورة بآئة من صورة صاحبها وحلية مخالفة لحلية أختها» (١: ٤٣). لا شك أن الجاحظ كان يهتينا بهذا الوصف - الذى يأتى متقدما نوعا ما فى الكتاب - للجوارى فى معارضهن. كما أنه يربط هذه الأصناف بأهميتها الطبقية والمعرفية مما يشير إشارة واضحة لا إلى دونية المرأة والحيوان وحسب، إنما إلى خدمة المعانى وتزيينها، تلك العملية التى سينهض بها الفحل فى المحافل، ولن ندرك هذه العلاقة العضوية بين المرأة والبيان إلا بنظرة استرجاعية. والجاحظ يعتذر هنا عن تأخير هذا الباب الذى كان يجب أن يأتى فى «أول الكتاب ولكننا أخرناه لبعض التدبير» (١: ٤٣). فما هذا التدبير؟ يخبرنا الجاحظ بأنه شىء كان دائما يومئ إليه: إنه دونية العى وما يرتبط به وأهمية البيان وصلته بالعلم والعقل:

«قالوا البيان بصر والعى عمى. كما أن العلم بصر والجهل عمى. والبيان من نتاج العلم والعى من نتاج الجهل».

إلى أن يصل إلى:

«ليس لعى ولا لمنقوص البيان بهاء ولو حك بياغوخه عنان السماء» (١: ٤٣).

هذا إذن هو التدبير! لا مكان لعى فى بيعة (البيان والتبيين)، وهو منفى لفقده لسانه. فالمرأة والحيوان لا مكان لهما هنا! والجاحظ يخلص إلى هذه النتيجة بعد أن يتقصى الدلالات الخمس، فدعنا نتبعه. ومادام اللفظ هو وسيلة الفحولة والرفعة الاجتماعية ودليل العلم والعقل، فإن الإشارة لا تقل عنه. وما إن يصل إليها فإنه

لا يجد بديلا عن الأنتى وشواهدا، مما ينجم عنه تقديم الإشارة على اللفظ خاصة فى مناحى «خاص الخاص». فكيف تسلسل الأنتى إلى خاص الخاص؟ إن أول أمثلة الجاحظ على الإشارة هو:

«أشارت بظرف العين خشية أهلها

إشارة مدعور ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قال مرحبا

وأهلا وسهلا بالحبیب المتيم»

أما شاهده الثانى:

«وفى العين غنى للممر

ء إن تنطق أفوا»

وغير هذه الإشارات المذعورة الكثير، ولهذا فهو يقرر أن هذا «باب تتقدم فيه الإشارة الصوت» (١: ٤٤). والعجيب فى الأمر أن الجاحظ بهذه الأمثلة والشواهد المشبعة بالأنثى يمهّد لما يسميه «المرفق الكبير»، بمعنى أن الإشارة:

«مرفق كبير ومعونة حاضرة فى أمور يسترها الناس من بعض ويخفيها الجليس وغير الجليس. ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص ولجسّهلوا هذا الباب البته» (١: ٤٤).

إذن المرأة تسلمت من باب الإشارة خدمة لخاص الخاص! أليس غريبا أن يرد هذا السر والحجب فى كتاب يشيد بأهمية البيان وفضله على العى والحصر، وكيف أن البيان فى معركة محتدمة لكشف قناع المعانى (الجوارى) وهتك الحجب؟! ثم أليس من العجيب أن يرتبط خاص الخاص بشواهد تنضح جنسا؟! لا يقف

فجاءة ليعود للأنتى والحيوان، يعود ليحدثنا عما « يقال في الفحل ». ومع الفحولة وعلاقتها بالبيان تأتي صورة نقيضها التي تكتسب قيما دونية. والحقيقة أنه تبرز هنا علاقة البيان بالفحول وعلاقة المرأة بالحيوان والعلى. ومادام يتحدث عن الفحولة فلا بد أن تكون العملية الجنسية هي الأساس، والمثل الذي يورده الجاحظ - على سعة علم ابن بحر - لابد أن يوضح بهذه الحقيقة، وبأن العى هو فشل هذه العملية، وهو لا شك سبب تعود الجاحظ منه وسبب كرهه له. يقول ابن بحر: « ويقال في الفحل. إذا لم يحسن الضراب جمل عيائى وجمل طباقاء ». فعملية الضراب هي نفسها عملية الخطابة، من يحسنها فهو فحل ومن لا يجيدها فهو عى. لكن ما علاقة المرأة بهذا؟ فهي ليست فحلا يطلب منه حسن الضراب، ولا هي حيوان لا ينطق! علاقتها تكمن ليس في أنها جزء من عملية الضراب وحسب، بل إنها هي مصدر كلمة « العى ». فالجاحظ على سعة علمه وحسن اختياره وتدييره لم يجد في زوايا ذاكرته ولا في أوراقه أى دليل على الفحولة سوى ما احتفزه من الجاهلية من مقولة ينسبها إلى امرأة أرسلتها مثلا سائرا: « قالت امرأة في الجاهلية تشكو زوجها: زوجى عيائى طباقاء وكل داء له دواء » (١: ٦٠). كان يجب أن تكون هذه رواية امرأة، ويجب أن يكون موضوعها - كما هي الحال مع غيرها - العملية الجنسية وإلا لفقد الفحل قيمته البيانية: فلا غرو إذن أن « جعلوا ذلك مثلا للعى القدم الذى لا يتجه للحجة » (١: ٦٠). ويجب أن نتذكر أن « القدم » هو « العى عن الكلام فى ثقل ورخاوة وقلة فطنة » (١: ٦٠). جميل هذا الشاهد، صح أم لم يصح، ولعل المرء يدرك أنه لابد أن يأتي من امرأة للمكانة الدونية التي يحتلها العى وتحتلها المرأة نفسها مقارنة بفحول البيان (٣). فالفصيح والخطيب البليغ والشاعر لابد أن يكون رجلا وفحلا معا، وما سوى ذلك فامرأة أو حيوان عيائى؛ (حتى خطب النكاح تختلف عن غيرها فقد « قال الهيثم بن عدى لم تكن الخطباء

الجاحظ عند شواهد وأمثله كما هي حاله فى مواضع أخرى، بل يمضى ليكمل ارتباط الإشارة بالجنس ارتباطا لا يقبل الشك والجدل. فبرغم ما للصوت من أهمية، وبرغم كونه « الجوهر الذى يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف »، فإن « حسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان ». إلى هنا وتحليل الجاحظ مقبول ومعقول، وما زال اللسان يحتل صدارة البيان، غير أن الجاحظ يضيف إلى ما سبق عبارة تعد ذروة الدلالة التي ستعيد لنا صورة النواهد الكواعب الشواب وصورة العجوز السندية:

« وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان مع الذى يكون مع الإشارة من الدل والشكل والتفتل والتشنى واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور » (١: ٤٤-٤٥).

هذا هو إذن البيان الجسدى العضوى الذى لا يحتاج إلى لسان. وبما أن الجاحظ قد استحسن عيوب البيان فى الأنتى، فإن الأنتى ستكون على صلة وثيقة بالإشارة: لكون الإشارة لغة جسدية وليست لغة البيان اللسانى. ولعل هذا ما يفسر استشهاد الجاحظ بأمثلة تدور حول الأنتى وهو يحاول إثبات أهمية الإشارة وارتباطها بخاص الخاص. وهكذا فالأنتى لا تحتاج إلى لسان أو بيان طالما هي كاعب ناهد؛ فلسان حالها هو جسدها؛ وهذه الحقيقة هي التي مازلنا نحاول إرجاءها إلى حين، إذ إن الإشارة ليست هي الوحيدة التي تخفى وتستتر، بل إن هنالك بيانا وتبيينا يشاركان الإشارة هذا السر والحبج: كتاب الجاحظ بأجزائه الثلاثة لا يحجب المرأة وبيانها وحسب، بل إنه ينفيها إلى بيئة أخرى مغايرة، وحتى نكشف هذا الحجب لا بد أن نتبع أسس البيان كما يرسمها الجاحظ، ولسوف نجد أن هذا النفى منظم متسق، يكاد يكون برنامجا محكم التخطيط.

والمتتبع لطريق بيان الجاحظ يجده يدور حول خير الكلام والفصاحة على مدى عشرين صفحة ثم يتوقف

تخطب فعودا إلا في خطب النكاح» [٦٥: ١]. يجب على المرأة أن تكون أقرب إلى الأرض من سمو الفحل .

وبما أن المرأة قد جردت من آلة البيان فإنها لاشك ستقترب كثيرا من الحيوان؛ ليس فقط لأن الفحل سيحتاج الناقة وحسب ، بل لأن اللسان أيضا هو الذي يميز الإنسان عن غيره ، وينقل الجاحظ عن خالد بن صفوان قوله : « ما الإنسان لولا اللسان إلا صورة مثله أو بهيمة مهملة » (١ : ٩٥) . من هنا تصبح علاقة المرأة بالإشارة مهمة ، على أنها لن تحض بما للإشارة من مكانة علوية ، بل ستصبح مجرد إشارة فقط تدل على المعاني بمحض وجودها . أي أنها ستبوء مكانة النصبه - خامس الدلالات على المعاني - وهي « الحال الناطقة بغير اللفظ والمشييرة بغير اليد ... فالدلالة التي في الموات الجامد كالدلالة التي في الحيوان الناطق » (١ : ٤٥) . ثم يأتي دور الصمت والأرض في الدلالة على المعاني ، فيقول :

« فالصامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان . ولذلك قال الأول : سل الأرض فقل : من شق أنهارك وغرس أشجارك وجنى ثمارك ؟ فإن لم تجبك حوارا أجابتك اعتباراً » (١ : ٤٥ - ٤٦) .

ولسوف نرى أن الصمت والأرض والفرس والشقوق على ارتباط وثيق بالمرأة ، ذلك لأن الجاحظ سلب المرأة لسانها ومنحه للفحول نتيجة لذلك . إلا أن الناقة - الأنثى والحيوان - ستبقى جزءا من اللسان ، لأن الجاحظ يتخير حركة ذيل الناقة ليصف بها حركة لسان الفحول : فقد قيل : « سمعت أعرابيا يصف لسان رجل فقال : كان يشول بلسانه شولان البروق » . ولكي لا يلبس الأمر على القارئ الفحل فإن الجاحظ شديد الحرص على شرح المفردات المهمة ، فيقول : « البروق الناقة إذا طلبت الفحل فإنها حينئذ ترفع ذنبها » (١ : ٩٥) .

فالجنس إذن هو أساس البيان والخطابة ، ولا بد أن يكون للمرأة فيه النصيب الأكبر . حتى حينما يكون لها من الحكمة نصيب فإنها لا تفارق العملية الجنسية ، فالجاحظ حينما يذكر لقمان وكيف « كانت العرب تعظم شأنه » ، فإنه لا يجد بدا من ربطه بالمرأة وقلة عقلها ، مستشهدا بشعر النمر بن تولب ليعلق عليه قائلا :

« وذلك أن أخت لقمان قالت لامرأة لقمان إني امرأة محمقة ولقمان رجل منجب محكم ، وأنا في ليلة طهرى ، فهبي لى ليلتك ففعلت ... فوقع عليها فأحبها بلقيم » (١ : ١٠٣ - ١٠٤) .

لقمان حكيم فلا بد أن يكون فحلا !

ومثلما أن العي يحتل مكانة دونية فإن المرأة لارتباطها به ستحتل المكانة نفسها ؛ كما أنها ستتنصف بالحمق كأخت لقمان وامرأته . وما إن تعرض أخت لقمان للجاحظ حتى يبدأ بتتبع معنى الحمق وارتباطه بالأنثى ، فيقول : « والمرأة إذا ولدت الحمقى فهي محمقة » . ويفيض في إيراد الأمثلة والشواهد على المحمقات حتى يصل إلى قضية « أبو حمزة الضبي » الذي « لبغض البنات » هجر خيمة امرأته .. حين ولدت له ... بنتا » (١ : ١٠٤) . دعنا نقف عند كره البنات لحظة لتندبر خطة الجاحظ واحتياله ، إذ إن هذه القضية تكاد تكون تحولا مهما . فالجاحظ يقول في الجزء الثالث :

« وجه التدبير في الكتاب إذا طال أن بداوى مؤلفه نشاط القارئ له ويسوقه إلى حظه بالاحتتيال له ، فمن ذلك أن يخرج من شيء إلى شيء ومن باب إلى باب بعد أن لا يخرج من جملة ذلك العلم » (٣ : ١٨١) .

الباب إذا طال لبعض العلم كان ذلك أروح
على قلبه وأزيد في نشاطه إن شاء الله
(١٠٥: ١).

هذا التبرير يقع بين إفاضة على المحققات
ومنتجات البنات وبين ذكر الأم البائدة، بين لقمان وعاد
وثمود وبين مأساة أبي حمزة الضبي. وباله من تبرير في
مكانه هذا.

قد لاستغرب كثيرا إرسال المرأة إلى الحيوان؛ فمعد
البداية والعي مستبعد ومستعاذ منه. وقد أرسل كل ما من
شأنه أن يعيق البيان إلى الحيوان (١: ٣٤-٣٥). كما أن
كل الإرهاصات والإشارات تومئ إلى علاقته بالمرأة، وأن
البيان مقصور على الفحول من الرجال. وبالتأكيد لن
يكون للمرأة دور إلا بقدر؛ كأن تأتي له بمفردة مهمة
حتى لو كانت من الجاهلية؛ أو تكون موضوعا لشواهد
الإشارة ودليلا على معرفة خاص الخاص التي يرض بها
علينا لأنها ليست من باب البيان والتبيين (١: ٤٤). دعنا
نستعيد هذا القدر: إن سبب إدخال المرأة وما يعينها في
باب لا يعينها بتطابق تماما مع وضعها إذ يقول:

«قد يجرى السبب فيجرى معه بقدر ما يكون
تنشيطا لقارئ الكتاب، لأن خروجه من الباب
إذا طال، لبعض العلم كان ذلك أروح على
قلبه وأزيد في نشاطه إن شاء الله».

تكمن أهمية المرأة إذن في كتاب (البيان والتبيين)
في خدمتها للقارئ «الفحل» (مثلما تكمن المرأة في
الإشارة خدمة لخاص الخاص). وهو بحاجة - كلما طال
جده وجهده في طلب العلم - إلى من يروح «على
قلبه» ويزيد «نشاطه»، ولا ألد وأشهى طبعاً من تفتل
الكواعب والنواهد وتثنيهن حتى لو كن «المحققات».
فهذا الفحل المرهق بحاجة ماسة إلى من يرفه عنه ويريح
عناؤه. ولذلك فهي تأتي من بيئتها لتحمل القارئ
وتخفف من همومه؛ تأتي لتعنته وإمتاعه. من هنا يأتي

فما أهمية هذا التدبير وما أهمية هذا الاحتيال؟
وهل له علاقة بالعي والمرأة؟ لعل ههنا - ونحن نخرج
من باب إلى باب ومن شيء إلى آخر ومن الفحل إلى
الأنثى - ما يبرز تدبير الجاحظ واحتياله. ولعل ههنا أيضاً
ما يسلط الضوء على دور المرأة في (البيان والتبيين)
ويوضح في الوقت نفسه علاقتها بالحيوان. وههنا أيضاً
سنأتي بنص طالما أشرنا إليه وأرجأناه.

فبعد حادثة أبي حمزة الضبي وكرهه لامرأته وبنته
يخبرنا الجاحظ باحتيال آخر، ويسوق تبريره للاحتيال
على القارئ ويعتذر عن إخراجه من باب إلى باب. على
أن هذا ليس هو بيت القصيد، بل الأهم هو تحديده
لبئة المرأة التي يجب أن نقر بها ونسكنها؛ فبعد دراما
أبي حمزة الضبي المأسوية يقرر الجاحظ أن «هذا الباب
يقع في كتاب الإنسان من كتاب الحيوان وفي فضل ما
بين الذكر والأنثى تاماً». ههنا يرسل الجاحظ المرأة إلى
بيئتها الطبيعية (أو طبيعتها)، يرسلها إلى الحيوان، إلى بيئة
البهيمة عديمة اللسان الفصيح؛ فمكانها كما يقول
«يقع» هناك، لكن ما لا يقع هناك هو حضورها ههنا في
كتاب يعنى بالبيان والتبيين، هذا الحضور الذي يقول
عنه «ليس مما يدخل في باب البيان والتبيين»؛ فلماذا
هي هنا؟ إحدى الإجابات المعقولة (دعنا نرجئ جواب
الجاحظ قليلاً) أنه بحاجة للأنثى حتى تعطيه معنى العي
والفحل، فهو ينقلها من بيئة إلى أخرى، ويستحضرها من
بيئتها ليجلب معها الحيوان باستمرار، بل ويربطها به
لعيهما؛ ثم إن موضوع اللسان الفصيح وإشارات خاص
الخاص هي المرأة، فلا بد أن تهاجر من بيئتها لتعين
البيان. ولما كانت هذه تبريرات نستطيع قراءتها من خلال
أمثله وشواهد، من خلال نسيج (البيان والتبيين)، فإن
الجاحظ يضيف إليها تبريراً آخر أهم. يقول ابن بحر بعد
أن اعتذر عن حضور المرأة في هذا الباب:

«لكن قد يجرى السبب فيجرى معه بقدر ما
يكون تنشيطاً لقارئ الكتاب. لأن خروجه من

دور المرأة الهامشي والمهم في آن. ولا داعي لإيراد الأمثلة والشواهد التي ينبو عنها الذوق السائد والتي يوردها الجاحظ من حين إلى آخر للترفيه عن قارئه مما جعل محقق الكتاب، برغم تبجيله وتعظيمه للجاحظ يحتج قائلا: «وقد أتى الجاحظ في هذه القطعة بما لا ينبغي أن يكون من مثله على جلالته وعلو قدره» (١٩٢: ٣). ونحن سنكتفي بالتعامل مع ما ينبغي أن يكون من مثله (وهل يستطيع أن يتجنبه المرأة جزء جوهرى لا من البيان وحسب بل هي المعانى)؛ أى سنكتفى أثر الجاحظ، في استحضار ما يخدم القارئ ويرفه عنه. وسوف نجد المرأة فى كل مناسبة وكل موضع قريبة من حيوانها وعلى أرضها.

فالمرأة، فيما يخص اللسان، أشبه ما تكون بالحيوان لكنها فيما يخص البيان أقرب ما تكون من مادته الشبيهة. وحينما اختتم الجاحظ باب اللسان فإنه لم يجد عن المرأة بدىلا؛ فهو يقول:

«أنكح ضرار بن عمرو الضبي ابنته معبدا بن زرارة» وأوصاها بقوله: «يابنية أمسكى عليك الفضلين. قالت [وهي الجاهلة]: وما الفضلان؟ قال: فضل الغلظة [الانقياد للشهوة] وفضل الكلام» (١٠٨: ١).

ليس غريبا أبدا أن تكون هذه النصيحة مناسبة للمقام بكل إحياءاته البيانية والجنسية. فالمرأة ليس من شأنها الكلام ولا الشهوة طالما أنها وجدت للترفيه عن الفحل الذى يقول ويستهوى، وهذه النصيحة لا شك أنها ترفع التهمة عن الأعجمية، أم ولد جرير، فالكلام محظور عليها وعلى غير الأعجمية! ويحرص الجاحظ على التعريف بضرار هذا، وكذلك لم يجد بدا من ربطه بالمرأة لتأكيد بيانه. فهو «الذى لما قال له المنذر: كيف تخلصت يوم كذا وكذا وما الذى نجاك» لم يجد ضرار نفسه بدىلا عن المرأة، إذ قال: «تأخير الأجل وإكراهى نفسى على الملق الطوال» (١٠٨: ١). ولعل إعجاب

الجاحظ بهذا البيان وحسن اختياره هو الذى دفعه - من باب الحرص على المعرفة - إلى شرح المفردات المهمة: «المقاء المرأة الطويلة والمقى جماعة النساء الطوال»، ثم لا ينسى الحيوان لكنه يرجئه إلى آخر الشرح استدراكا: «والمقى أيضا الخيل الطوال». غير أن هذا المعنى ليس هو المقصود بجواب ضرار بن عمرو، لأن إخوته لأمه هم الذين أنقذوه ذات يوم حتى إنه «رفع عقيرته بمكاظ فقال: ألا إن خير حائل أم، ألا فزوجوا الأمهات. وذلك أنه صرع بين القنا فانشل عليه أخوته لأمه حتى أنقذوه» (١٠٨: ١). ليس غريبا أن ينتهى باب اللسان على أعتاب باب الصمت، فهما نقيضان فى معركة البيان والتبيين، وليس مصادفة أن ينتهى باب اللسان وضرار بن عمرو يتأرجح بين الحياة والموت، بين المرأة / الحائل والفناء؛ فالمرأة والموت هما الصمت المطبق.

وعندما يلج الجاحظ باب الصمت نحسب أن هذا هو البيئة المناسبة للمرأة، طالما أنه يربطه بكل القيم المضادة للبيان ويسمه بكل العيوب والمثالب الشائنة، إذ إن المتأدبين كانوا يعيبون النوك والعى والحمق وأخلاق النساء والصبيان، واستقرت كل هذه المساوئ فى أشهر كلماتهم وأمثلتهم السائرة. حتى المعلم لم ينج من هذه العيوب لارتباطه بالأثنى ارتباطا غير ترفيهي. فيستشهد الجاحظ بشعر صقلاب فى ذم المعلمين: «وكيف يرجى العقل والرأى عند من / يروح على أثنى ويفدو على طفل» ثم يفيض بالشواهد والأمثلة. فهاهم الحكماء قد أجمعوا على أن «لانتشروا معلما ولا راعى غنم، ولا كثير القعود مع النساء»، وقالت الحكماء: «لا تدع أم صبيك تضربه، فإنه أعقل منها وإن كانت أسن منه» (١٣٩: ١). من الطبيعي عند الجاحظ أن الأثنى متى أسنت فإن اللحن - الذى هو زينتها وهى كاعب - يصبح مذموما، أما العقل فإنها لم تحصل على شيء منه، ولذلك سيكون حتما عقل صغيرها أكبر من عقلها، فهى بإحجابها قد خسرت قدما المقتول الذى يعد وسيلة بيانها فما بقى لها شيء^(٤). والجاحظ وهو يورد هذه

هل ترى فى خلق الرحمن من تفاوت ؟ قال : أرى
فطوراً» (٢ : ١٥٥) . أما الرواية الثانية فندعها وإن كان
بيانها أبلغ وأبين . ولئن قصر الجاحظ بيان المرأة على
الدلالة بالنسبة وربط هذا البيان بالوقت (العمر والجسد)
فمن المجحف بحق الجاحظ أن نزع أنه لم يورد من بيان
لسانها شيئاً ؛ فدعنا نتبع المواقع القليلة التى تكرم بها
الجاحظ علينا وعلى المرأة ونقل لنا فصاحتها . على أنه
يمهد لظهورها وهى تفتض كشافة (البيان والتبيين)
بتعجب واستغراب . فيقول :

« ومن أهل الدهاء والنكراء ومن أهل اللسن
واللقن والجواب العجيب والكلام الفصيح
والأمثال السائرة والمخارج العجيبة (هند بنت
الخس) وهى الزرقاء، و (جمعة بنت
حابس) . »

وكأنه بهذا التمهيد ينكر على أهل الدهاء والنكراء
فصاحة البيان . إذ إن البيان لا يمت بصلة لبيئة النساء .
لكن الجاحظ يرغم ذلك يعترف ويقر بأن هند وجمعة
من أهل البلاغة . فهل تغير طرح الجاحظ فى كتابه ؟
وهل سنرى امرأة على خلاف ما كشف لنا عنها فى
كتاب الفحول والفحولة ؟ وهل ستتغير دلالة المرأة بالنسبة
إلى دلالة باللفظ واللسان ؟

لنر إذن كيف يؤكد الجاحظ بيان أهل النكراء
والدهاء من النساء ! فعلى ندرة استنطاقه المرأة وقلة
امتداحه لها، حيث يقتصر على ما يوحى بدونيتها،
لاشك أن هذا أحد المواقع النادرة التى تستقدم فيها المرأة
من الحيوان إلى البيان . فقد تبتعد المرأة فيه عن الأرض
قليلاً، ولعلها ترتفع عن الدونية إلى مركز الفحولة . إلا أن
الجاحظ يفيض عليها من بحر ليؤصل ما عهدناه، فهو
يختار أمثلة وشواهد لا بد أنه تجشم من أجل جمعها
المصاعب الجسام . يقول الجاحظ : « قال عامر بن عبد الله
الفزاري : جمع بين هند وجمعة » ، فماذا سيكون
موضوع هذا الاجتماع بين أهل الدهاء والنكراء من

الحكم البليغة لاشك أنه يتبنى صدق مضمونها إذ يأتى
بها شاهداً على بيان الفحول ودليلاً دامغاً ليس على عى
المرأة وحسب، وإنما أيضاً على ضعف عقلها وعلى
تأثيرها السيئ على من يرتبط بها لغير غرض الترفيه .
فهو يدافع دفاعاً مستميتاً عن طبقة معينة من المعلمين
« العلماء » (مربى أبناء الخلفاء خاصة) وعن رعاة الغنم،
لكنه لم يتفوه ببنت شفة حول ما قيل من حكم فى
دونية المرأة (١ : ١٤٠) ، ثم إنه سيستعيد هذه الحكم
كلما أعرض له المعلم وكلما طرق مجال العلم والعقل .

وبرغم أن الجاحظ يرى مكان المرأة المناسب مع
الحيوان، فإنه يحتفظ بها دائماً خلف كشافة البيان
والتبيين ؛ فهى مثله وشاهده، وهى موضوع تندرته ووسيلته
فى الترفيه عن قارئه الفحل، وهى قبل هذا وذلك أقرب
الصور لوصف بيانه وألفاظه ومعانيه طالما أن الجوارى
معانى والألفاظ معارض . أما فيما يتعلق بما أسماه « باب
ماقالوا فيه من الحديث الحسن الموحز المحذوف القليل
الفضول » - وهذا عنوان يكاد يكون قانوناً أخلاقياً للمرأة
فى (البيان والتبيين) على ما نرى فيه من وصايا توجه
المرأة لتترك الكلام فإن الجاحظ « وعلى مساحة خمس
صفحات متتاليات ، يورد ٤٧ بيتاً من الشعر كشواهد »
جميعها فى المرأة ، تمثل لها - وليس بأدليها - بقول
الهمذلي : « كروا الأحاديث عن ليلى إذا بعدت / إن
الأحاديث عن ليلى لتلهينى » (١ : ١٥٣) .

ولما كان الجاحظ بن بحر بحراً هائجا فإنه لا شك
قد أغرق المرأة وخنق صوتها ، فهى إما فى بيتها مع
الحيوان الدال بالنسبة وإما مادة لفحولة الفحول . لكنه
أيضاً حريص على لحنها ولثغها فى شبايها، فهى تتحدث
بليغة فى جسدها وبمحض تركيبها البيولوجية ؛ فهذه
الحضرمية فى الجزء الثانى تعيد لنا صورة الكواعب
والأرض فى شقوق أنهارها فى الجزء الأول ، فإن دلت
الأرض هناك اعتباراً لا حواراً ، فإن الحضرمية هنا تجسد
الدلالة نفسها ؛ فتدل على المعنى اعتباراً لا حواراً . يقول
الجاحظ : « قال تجردت حضرمية لزوجها ثم قالت :

فصيحـات العرب! «فقيل لجمعة أى الرجال أحب إليك؟». هذا هو إذن الموضوع الذى يجب أن تجتمع عليه فصيحـات العرب! إنه الفحل فى أعظم صورته؛ لكن هلـى المرأة ذات الدهاء أن تكون بمستوى النكراء، وأن تكون فصيحـة حصيفة تتبع «سر» البيان والبلاغة، سر لكل مقام مقال! وعليها إذن أن تتحدث بما يليق بمقام هذا الفحل الذى «لا يقرع أنفه». فكان جوابها - وهى ثانى أهل الدهاء والنكراء - «الشق الكبد» شديد الشوق، الظاهر الجلد، الشديد الجذب بالمسد. هذا هو غاية طموح المرأة حينما تأتى من الحيوان إلى البيان، ولـسوف تترجم هند هذه الصفات إلى كلمات أبين وأبلغ حينما تجيب عن السؤال نفسه. لكن قبل أن تنتقل إلى هند يجب أن نذكر أن جمعة أتت من الحيوان لتجيب عن هذا السؤال فقط، إذ بعد هذه الفصاحة والبلاغة يسقط ذكر جمعة من (البيان والتبيين) تماما.

أما هند فتبقى معنا قليلا لأنها أكثر أهمية وأبين بلاغا. فماذا كان جوابها عن «أحب» الفحول؟ هى أيضا لم تخالف الخط العام والعرف وطموحات المرأة. «قالت: القريب الأمد، الواسع البلد، الذى يوفد إليه ولا يفده» (١: ١٧٠)، ثم يسقط ذكرها على مدى ست صفحات لتتلى ثانية «مترجمة كلمات جمعة». فماذا كان موضوع فصاحتها الجديدة، وما دليل بيانها؟ لاشك أنه الموضوع نفسه، لكن هذه المرة سيكون المثال أبرز واللسان أبـلغ: «وقال الخس لابنته هند: أريد شراء فحل لإبلى». فماذا كان جوابها وقد لاح الحيوان الفحل لداهية العرب: «قالت إن اشتريته فاشتره أسجع الخدين، غائر العينين، أرقب، أخرم، أعكى، أكوم، إن عصى غشم وإن أطيع تجرثم» (١: ١٧٦). إن القارئ لأوصاف هذا الفحل ليـشعر بتجسده أمامه، حيوان غشوم هائج يوحى بهياجه بتابع الأوصاف المفردة بين الأوصاف المركبة، كأن هنداً تستحضره فى ألفاظها، فهل نحن بهذه القراءة قد

حملنا النص مالا يحتمل؟ ربما! لكن انظر كيف يحتال الجاحظ بكل ما أوتى من قدرة ليورد هذا الموقف مباشرة قبل نص آخر يربط به فحل الحيوان مع فحل الإنسان، ثم يربطهما معا بأهل الدهاء والنكراء، مما يجعل الجنس مادة للبيان كى يناسب المقال المقام عضويا. من هى هند هذه؟ لم يكتف الجاحظ بتعريفه لها فى الصفحات السابقة، بل إنه بعد وصفها للفحل يقول: «وهى التى لما قيل لها: ما حملك على أن زنت بعبدك؟ قالت: طول السواد وقرب الوساد» (١: ١٧٦). لاشك أن هذا المقال هو غاية الإيجاز والدلالة، ولدلالته ولاهتمام الجاحظ بوصل السياق بين أوصاف الفحل وعمله، فإنه (على غير عادته فى بتر السياق وتفسير المفردات المهمة) انتظر هذه المرة حتى «زنت هند بعدها» وأكمل الحدث، ثم عاد إلى تذكر عادته فى تفسير المفردات فشرع بفسر مفردات الفحل؛ ولم يخلص دهاء النساء ولا هند من بيانهن ومن الفحول إلا «السواد» فى جوابها إذ تولاه الجاحظ بالشرح والتحليل حتى استقر على أنه «السرار». هذا التركيز على فصاحة المرأة وارتباطها بالفحل يؤصله ذكر النساء النواصك من الخوارج؛ فهو يكتفى بذكر أسمائهن دون أن يورد شيئا من أخبارهن (١: ١٩٤ - ١٩٥). ولعل لهذا السكوت ما يبرره؛ فليس (البيان والتبيين) هو باب المرأة إلا بقدر. ثم لعله لم يجد هذا القدر عند غير هند وجمعة؛ فغيرهن لم يسألن عن الفحل والفحولة؛ ولذلك كان الاحتياـل على القارئ والترفيه عنه أوجب والإحجام عن ذكر بيان النساء أكـرم (٥).

ومادُّنا بصدد الاحتياـل فلا ضير من إيراد ما يتندر به الجاحظ حول الموضوع، إذ إن هذا التندر لا يكاد يفارق المرأة، مثلما يتثبت بها بيان الفحول. فمثلا قد يخفى من يتوسط فى خطبة بعض النساء حقيقة ومهنة الفحل المرتقب، مثل:

(الذى يكرره عدة مرات) إلا ليستحضر المرأة من البيئة التى حبسها فيها، حتى تتدخل فى قضايا الإنصاف التى لا تعنيها مثلما تتدخل فى باب البيان الذى ليس بابها، كأنما البيان بدون المرأة عى، بل كأن العى لفظ لا معنى له، معرض لا جوارى فيه. ثم إن عبد الملك نفسه حينما كتب إلى الحجاج إثر إساءته إلى أنس بن مالك لم يجد كلمة تعبر عن سورة غضبه وتشفى غليله سوى عورة المرأة: «يا بن المستفرمة بعجم الزيب والله لقد هممت أن أركلك برجلى ركلة تهوى بها فى نار جهنم...» (١: ٢٠٥). أما ابنه سليمان حين طلب من الخطباء شتم «ابن المستفرمة بعجم الزيب»، وقد أفاضوا، لم يعجبه شيء سوى شتم ابن أبى بردة بن أبى موسى الأشعرى حين قال فى الحجاج:

«كان عدو الله يتزين تزين المومسة ويصعد المنبر فيتكلم بكلام الأخيار. فإذا نزل عمل عمل الفراعنة وأكذب فى حديثه من الدجال». فقال سليمان لرجاء بن حيوة: «هذا وأبيك الشتم. لا ما تأتى به السفلة» (١: ٢١٢).

لكن كل ما نقله الجاحظ لم ترد به المرأة سوى ما استحسنته سليمان. فمن الغريب أن تخلو الخطب الأخرى من الإشارة للمرأة، ومع ذلك يصممهم سليمان بالسفلة. ولعل سبب ذلك أن ما استحسنته من ابن أبى بردة هو استهلاله خطبته بالمومسة، ومع المومسة والفراغة يقترب الجزء الأول من النهاية. ولعلنا نجد فى الجزء الثانى ما يعيد للمرأة لسانها.

لا يكاد الجاحظ يدخلنا هذا الجزء حتى نجد أنفسنا وجها لوجه مع «الفحل الخنذيذ» الذى هو أعلى هرم طبقات الفحول، إذ إن «الخنذيذ هو التام» (٢: ٤). ولا غرو فى ذلك إذ إن هذا الجزء هو تطبيق جسدى للبيان الذى نظر له الجاحظ فى الجزء الأول وبين آتاه

«قول القائل حين سئل عن رجل فى تزويج امرأة فقَالَ: رزين المجلس، نافذ الطعنة، فحسبوه سيدا فارسا، فنظروا فوجدوه خياطا، فسئل عن ذلك فقَالَ: ما كذبت، إنه لطويل الجلوس، جيد الطعن بالإبرة» (١: ١٨٣).

لعل هذا من باب الاحتيال للقارئ والترفيه عنه الذى يرى الجاحظ أنه من ضرورات التأليف القصوى، لكن الجاحظ يزعم أن هذا من الكذب والاحتيال المذموم. والسؤال هنا هو: لماذا الاحتيال المذموم والاحتيال المرغوب لا يدوران إلا حول المرأة؟ ويجب أن نذكر هنا أن هذا الموقف لم يحصل أبدا، وإنما هو مجرد مثال يوردونه على من يحتال باللفظ على غير المعنى، فلم يجدوا ما يلائم المقام سوى قضية النكاح والفحولة. ألم يستقدم الجاحظ المرأة من الحيوان للترفيه عن الفحل المرهق، ويحتال له ليخرجه من باب البيان إلى باب الحيوان؟ ثم ألم يزعم الجاحظ أن الألفاظ معارضة وأن المعانى جوار: فكيف ينفك اللفظ عن معناه، كيف لا يكون كل فحل قريبا من جاريته؟

ولا يقتصر استخدام المرأة على مثل هذه المواقف الهزلية، بل إنه يجاوزها ليتدخل فى العداوة والعدل والإنصاف والسياسة؛ والجاحظ يحرص على وجودها حيث يستغرب المرء حضورها، لكنها مع ذلك تحتفظ بدورها متسقا منتظما:

«قال ودخل رجل من قيس عيلان على عبد الملك بن مروان فقال: زبيرى عميرى والله لا يحبك قلبى. قال: يا أمير المؤمنين إنما يجزع من فسقدان الحب المرأة. ولكن عدل وإنصاف» (١: ٢٠٠).

فإذا كان التراث يحمل صدق هذه المقولة فإنه أيضا يحمل صدق نقيضها؛ بل إن جل ما وصلنا هو جزع الفحل على الحب. وما اختيار الجاحظ لهذا المثال

وعيوبه. ومادنا في الموضوع نفسه فلا بد أن تتجمل المرأة بالحلى نفسه، فلا الخطب العظام كالشوهااء والبراء ولا أسماء القصائد الجليلة المحككة كالحوليات والمقلدات والمحكمات والمنقحات، هي وحدها التي ترتبط بالمرأة. بل إن سبب تسميتها بالأسماء الأثوية هو أيضا ما يجعلها أقرب للمرأة من جبل الوريد. فهم كما يقول الجاحظ: «كانوا يسمون تلك القصائد بتلك الأسماء ليصير قائلها فحلا خنديدا».

وحينما ينتقل إلى عنصر الاستماع والتفهم بعيدا الجاحظ مباشرة إلى علاقة الفحل بالأنثى. ولذلك، فإن وضعها لن يتحسن عما كانت تتمتع به في غير هذا المكان. فهذا أبو الحسن يروى حال امرأة سألت زوجها: «مالك إذا خرجت إلى أصحابك تطلعت وتحدثت، وإذا كنت عندي تعقدت وأطرقت». لا شك أن هذه المرأة تقول بكلمات مختلفة: لماذا تمارس الفصاحة والبيان لغويا مع الفحول وتصبح عيبا عندي (ولعله معها يصبح فحلا جسديا). هذه المرأة جاهلة، فهي بطبيعة الحال تستغرب هذا التصرف ولا تعلم أن الجاحظ قد جعل بيانها جسديا فقط وسلب منها اللسان والعقل، ونعل في حدة جواب زوجها ما يؤكد استعلاء الفحول على الإناث، فهو يقول مجيبا: «لأنى أجل عن دقيقتك وتدين عن جليلي» (٢: ١٩). فالمرأة إذن يانيها وعقليا دون مستوى الفحول، والرجل هو منتهى البيان والعقل وهي منتهى العى والحمق. وما مهمتها إلا الترفيه عن طالب العلم الفحل الذى يستقدم المرأة من الحيوان ليسجد نشاطه ويريح قلبه. ولعل هذه المرأة التي تطلب البيان من زوجها قد تجاوزت حدود بيتها الطبيعية مما جعله يحتد غضبا في جوابه، وسنعرّف عما قليل أنه كان يطبق منهجا تربويا معرفيا معها. والأفضل أدبا منها التي تراعى حرمة المقال والمقام هي بنت الحارث؛ فهي قد تخاشت ذكر النساء حينما سئلت عن «لذة أبيها»، إذ أجابت بأنها في «إدمان الشراب ومحادة

الرجال» (٢: ٤٣). فالرجال وهم أصحاب الفحولة البيانية هم أولى بتبادل الحديث من تبادله مع من دلالتين «بالنصبة» الجسدية. وإذا رجعنا إلى الجزء الأول وجدنا أن «بنت الحارث» والرجل بجوابه لزوجه يطبقان منهجا يانيها أساسه المقام والمقال، فليكن الرجل فحلا مع الفحول وأحمق مع الحمقى:

«تحامق مع الحمقى إذا مالفينهم

ولا تلقهم بالعقل وإن كنت ذا عقل»

«وإن عناء أن تفهم جاهلا

ويحب جهلا أنه منك أفهم»

(١: ١٣٨-١٣٩).

ولئن كان استقدام المرأة من الحيوان للترفيه عن طالب العلم مفاجأة لا مبرر لها في الجزء الأول، فإن هذه المفاجأة تحظى بالتعليل المناسب في الجزء الثانى. فالمرأة لا تمت بصلة لبيان اللسان ولا لسبل الانصال والمعرفة. بل هي مادة جسدية مهمتها الترفيه البحت عن طالب العلم. ولذلك، يجب استبعادها (فى حضورها) كلما كان الأمر جللا كالعملية التعليمية والتأديبية وكالأمر الفكرية البلاغية. من هنا كانت النظرة الدونية للمعلمين لأنهم على ارتباط غير ترفيهي بالمرأة، ومن هنا كانت أبلغ وصايا التعليم والتأديب تقول لمؤدب الأولاد - فحول الغد -: «روهم من الشعر أعفهم ومن الحديث أشرفهم... وجنبهم محادة النساء» (٢: ٣٦). لا شك أن أعف الشعر هو ما استبعد الأنثى وأقصاها، ولا شك أن جواب الرجل لزوجه هو تجسيد لهذه القاعدة التربوية، ولعله أيضا دليل آخر على أن الصمت أخرى بالمرأة لا بالأعجمية فقط، وبذلك يكتسب صمت المرأة المشروعية الرسمية. وهنا يستعيد الجاحظ ما كان قد ذكره سابقا فى ذم المعلمين وعدم استشارة النساء، إلا أنه يضيف أيضا أن المرأة لا يمكن أن تكون خلا وفيا. فبعد سر

وتخلّى المرأة عن لسانها وارتباطها بالحيوان
وبماديتها الترفيحية لا تكفى بيان الجاحظ وتبيينه؛ بل هو
يرى فى تجرّيدها من غرائزها «الطبيعية» ونزولها على
رغبة أيها وزوجها - مثلما تتجرد من ملابسها للفحل -
يرى فى كل ذلك قمة الفصاحة وغاية البيان. فهذا عبد
الله بن جعفر يوصى ابنته بلغة بليغة تناسب المقام،
وتستحق لذلك الاقتطاف:

«بابنية إياك والغيرة فإنها مفتاح الطلاق،
وإياك والمعاتبة فإنها تورث الضغينة، وعليك
بالزينة والطيب...» (٤٥: ٢).

لعلنا لم نقطف من (البيان والتبيين) أبغ من هذه
المقولة بكل معايير البلاغة طراً؛ فهي من حيث المقام
أمرأة فى ليلة عرسها، وعلاقتها بالفحل والرجل لا تحتاج
إلى تدليل، ثم إنها تثبت أن علاقة الفحل بالمرأة علاقة
متعة فقط؛ فإن عاقبته فقد زادته عناء وتعباً فى حين أن
مهمتها الترفيه عنه، يضاف إلى ذلك أن المعاتبة بحاجة
للسان والمرأة المثالية مسلوية البيان؛ وتقتصر مهمتها فى
النهاية على «وقت السحر»، حيث البيان لا يعبأ بالثلغ
واللحن والعيوب الأخرى، ولذلك فهو يخبرها بما يجب
عليها: عليك بالطيب والزينة. لا شك أن هذه هى
نصيحة الرجل الفحل المحرب، وما تقديمه لأسباب
الطلاق إلا تأصيل لعدم «شيئية» المرأة، فهي كالحيوان،
قمة مأسيتها عدم ارتباطها بالفحل؛ ولذلك يجب عليها
أن تتخلّى عن غرائزها الطبيعية كالغيرة والمعاتبة للحبيب:
لعلنا ننسى أن الفحل ليس الحبيب؛ فهو يطلق امرأته
لأنها لثغاء أو أعجمية أو لا تمسك عليها فضل الكلام.
ولعل الطلاق هو أكبر الخن التى قد تلم بالمرأة، والسبب
يكاد يكون واضحاً: فهي لا تملك مقومات الإنسان وآلة
بيانه. لكن هذه النصيحة توحى بحيوانية الرجل أيضاً،
وبهذا فهو يرتبط بمصدر الفحل اللغوى: حيوان يجيد
الضراب جسدياً وبيانياً؛ والرجل الذى يسلب المرأة حقها
فى الغيرة لا شك أنه دون مستوى الإنسانية. ولكن كان

تأديب الفحول و«لذة» الحارث، هذا سليمان بن عبد
الملك لا يحتاج للحنان ليضع فيهن بيانه وطاقه لسانه -
آلة فحولته - وإنما هو بحاجة لفحل آخر يودعه أسراراً.
يقول:

«قد ركبتنا الفاره، وتبطنا الحسناء. وليسنا
اللين حتى استخشناه... فما أنا اليوم أحوج
إلى شيء أحوج منى إلى جليس يضع عنى
مؤنة التحفظ» (٤٣: ٢ - ٤٤).

فالحسناء هى ههنا ثالث المتاع وكلها مرتبطة
ارتباطاً عضوياً. فهذا أولاً الحيوان (الفاره) ثم على إثره
جاءت الحسناء، ثم الملبس، وعلى إثر الجميع جاء
الفحل الذى هو أهل لأسرار سليمان! وكل هذا يدين
المرأة؛ فهي ترتبط بالحيوان، وبالترفيه، وبعدم الثقة التى
لا يجدر بها إلا الفحل؛ فهي بعد ذلك كله مادة
الاستبطان والترفيه^(٦)، وتبكي على الحب. ليس مصادفة
إذن أن يكرر الجاحظ ما قد سبق وأوردته عن علاقة المرأة
بالعدل والإنصاف، بل ويزيد عليها رواية عمر بن
الخطاب رضى الله عنه مع أبى مريم الحنفى؛ حيث قال
عمر:

«والله لأحبك حتى تحب الأرض الدم
المسفوح. قال: فتمنعنى لذلك حقاً.
قال: لا. قال: لا ضير، إنما يأسف على
الحب النساء» (٤٤: ٢).

ولتأصيل دونية المرأة، وإثبات أنها لا تعدو الدلالة بالنسبة،
فإن جمالها وضع فى أدنى أطراف جسدها: «جمال
الرجل فى لثته وجمال المرأة فى خفها» (٤٣: ٢: ٥١).
قد نستغرب بكاء المرأة فى جواب أبى مريم، وموضع
جمالها، لكننا حينما نتطرق لعلاقتها بالأرض سنجد أن
الأرض والخف أجزاء لا تتجزأ من خطاب المرأة، وأن أبى
مريم قد ربطها مع الأرض من حيث يدرى أو لا يدرى.

الجاحظ قد صرح بأن الغيرة والحسد هما جوهرياً أنثويان، فإِنَّه هنا يجرد المرأة من هذا الجوهر. يقول في (رسالة الجند والهزل): «الحسد أنثى لأنه ذليل والعداوة ذكر فعل لأنها عزيزة...» (١٤٨). ولعله بتجريد الأنثى من غرائزها يحاول أن يجعلها أقرب إلى الحيوان.

ولما كانت هذه هي «حال» المرأة بيانا فمن الطبيعي أن تبدو محاربة ثقافيا ومعرفيا وغرائزيا. ولعل أخطر آثارها هي مايتصل بالحقل السياسي. فهي لا تخرب العقول وتهلك المرء وحسب؛ بل إنها هي السبب الرئيسي في المحن السياسية وانهايار الدول والحكومات. ولا أدل على هذا الدور من بلاغة عبد الله بن الزبير حينما بلغه مقتل أخيه مصعب. وبلاغة مقولته بتخيرها الجاحظ دليلا على حسن البيان:

«إن مصعبا قدم إليه وأخبر خيره وتشاغل
بنكاح فلانة وفلانة وترك حلبة أهل الشام،
حتى غشيت في داره...» (٢: ٤٧).

وليس أدل وأبين على دونية المرأة وإبعادها من عدم تسميتها، حيث اكتفى الجاحظ بـ «فلانة وفلانة» وهذا قمة المسخ. والأفضل منه معاوية؛ فإنه لم يستح من ذكر اسم السبب في سوء سياسة ورأى زياد؛ يقول:

«من معاوية بن أبي سفيان إلى زياد بن أبي
سفيان. أما بعد فإن لك رأيين: رأيا من أبي
سفيان ورأيا من سمية، فأما رأيك من أبي
سفيان فحلم وحزم، وأما رأيك من سمية
فكما يكون رأي مثلها» (٢: ١٥٩).

لا بد أن يكون رأى أبي سفيان أعظم وأحزم وأحلم من رأى سمية؛ ومن أين لسمية رأى! ومعاوية ينسب سوء التصرف للمرأة، تلك الأنثى التي يجب ألا يكون لها رأى؛ لأنه يريد الحط من رأى زياد وتصرفه بربطه بسمية التي هي أصلا لم تشر عليه.

كما لا يقتصر دورها على ماسبق بل تتعداه إلى حيث لا يتوقعه أحد. ولعل أعجب نواذر البلاغة وشواردها هي علاقة الأنثى بخصب الأرض وعشبتها؛ فالجاحظ يورد حادثة فصحاء أعراب طيء الذين أرسلوا رائدا يبحث لهم عن الخصب والكلأ؛ ولما عاد وأخبرهم بلغة فصيحة لم يصدقوه فبعثوا بأخر أدخل المرأة في وصفه للعشب فصدقوه، فماذا قال هذا الآخر الفحل؟ قال: «عشب تأد مأد، مولى وعهد، متعارك جعد، كأفخاذ نساء بنى سعد» تشيع منه الناب وهي تعد (٢: ٧٩). لا شك أن هذا أفصح من سواه؛ فهو قد ذكر نساء بنى سعد وعلاقتهن بالناب فجمع بذلك المرأة والحيوان (مادة الفحل). فهل نحن محقون في إيراد هذا الشاهد، أم أننا نقرأ فيه رغباتنا ونسقطها من ثم على ما يحلو لنا؟ لكننا نجد أن ارتباط المرأة بالأرض وبالخصب يطرد في (البيان والتبيين)، ولولا أننا لا نريد كسر التسلسل الروائي في (البيان والتبيين) لاستحضرنا صور الأرض جميعا في هذا المقام، لكننا نؤثر التقيد بسردية الجاحظ حتى نرى كيف تتخلل المرأة هذا الكتاب مثلما يتخلل الفحل بلسانه. ثم لعلنا هنا نشير عرضا إلى أن ارتباط المرأة بالأرض ليس لسبب أقل من كون الخصب والأرض هما أرضية (البيان والتبيين) الخصبة:

«فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا وكان
صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه ومنزها عن
الاختلال مصونا عن التكلف صنع في
القلب صنيع الغيث في التربة» (١: ٤٧).

وإذا تركنا الأرض برهة وعيدنا إلى علاقة المرأة بالعمى والحصر فإنها أيضا تأتي في أسوأ الظروف. فالجاحظ يستهل باب اللحن بوفادة عبيد الله بن زياد على معاوية الذي كتب بدوره إلى زياد: «أن قوم» من لسان عبيد الله (٢: ١٠٩)؛ فيبهر الجاحظ هذا العيب على أنه مرتبط بأمة إذ «كانت في عبيد الله لكنة لأنه

أما بعد فإن الله أجل وأعز من أن يذكر في
نكاح هذين الكلبين . وقد زوجنا هذه الفاعلة
من هذا ابن الفاعلة » (١٣٠: ٢) .

ولسوف تعيدنا نوار زوج الفرزدق إلى الصورة نفسها وهي
تحكم بين فحلين . هذا البيان الفصيح لا يدل فقط على
ارتباط الأنثى بالحيوان ، وإنما أيضا يشير إلى الطبقية
الاجتماعية « فالمولى والأمة » وهما من ضعيفي البيان
لا نصيب لنكاحهما من التميز الاجتماعي . ولعل سبب
بيان هذه الخطبة هي مراعاتها لقانون لكل (مقام مقال)
. وستترك الأمثلة البيانية التي تتعلق بالعملية الجنسية
بشكل فاضح ، تلك الأمثلة التي يكاد يختم بها الجاحظ
جزأه الثاني .

ولئن أنهى الجاحظ جزء بيانه الأول تاركاً الرجل
يتأرجح بين المرأة والموت ، ولئن أنهى جزءه الثاني بشعر
غاية في الإباحة ، فإن صفحات جزأه الثالث تبدأ بالفحول
الذين لا « تفرغ أنوفهم » (٢١: ٣) . وهي مقولة لا يفتر
الجاحظ من ترديدها . ولئن دار معظم موضوع هذا
الجزء حول « العصا » فمرد ذلك أنها تحمل لجميع
المناسبات وجميع الحيوانات وفحولها . فالعصا تفرغ بها
أنف « الفحل اللثيم إذا أراد الضراب » (٣: ٢١) ، ثم
إنها تحمل « للحية والعقرب والذئب والفحل الهائج
ولعير العانة في زمن هيج الفحول » وكذلك فحول
الجحور في المروج » (٣: ٣٣) . فإذا كانت هذه هي
علاقة العصا (وهي آلة من آلات البيان) بالفحول ، فلا
يد أن تكون المرأة قاب قوسين أو أدنى . فهذا ابن كناسة
يقول : « في شرط الراعي على صاحب الإبل : ليس لك
أن تذكر أمي بخير ولا شر... » (٣: ٢٨) . ولئن كانت
العصا على علاقة وطيدة بالخطابة والفصاحة ، ومن ثم
بالفحول والحيوان « فلا بد أن تجسد خطورة الكلام على
المرأة ولا بد أن ترتبط بها مأساويًا . فمما يستأثر بالأهمية
عند الجاحظ (برغم أن لا علاقة لها بالبيان والخطابة)
حكاية مروان بن محمد (آخر خلفاء بني أمية » أفصح

نشأ بالأساورة مع أمه مرجانة... » (المرجع نفسه) . وعبيد
الله هذا (الذي قال مرة « افتحوا سيوفكم ») هو الذي
يترحم على عمر فيقول : « رحم الله عمر ، كان يقول :
لم يقم جنين في بطن حمقاء تسعة أشهر إلا خرج مائقا
[أى باكيا] » (٢: ١٢٦) .

أما أجمل لحظات الحصر وأندرها في أمثلة
الجاحظ فلا تخلو أبداً من المرأة ، إذ إن جميع ما أورده
إما أن يدور حول خطب النكاح أو أن الفحول ستتطرق
للمرأة لفك الحصر . فها هو مصعب بن حيان يخطب
« خطبة نكاح فحصر . فقال لقنوا موتاكم قول لا إله إلا
الله . فقالت أم الجارية : عجل الله موتك ؛ ألهذا دعوناك »
(٢: ١٣٠) . أم الجارية هي التي لا تعي علاقة المرأة
بالموت وإلا لما قالت ما قالت ، وهي نقطة سنعود إليها
فيما بعد كي لا تفوتنا حادثة وازع اليشكري ، التي
ستعيدنا إلى حادثة أبي رمادة وإلى علاقة الكلام
بالطلاق . فقد طلب منه صعود المنبر خطيباً يوم الجمعة ،
فحصر ولم يجد بديلاً عن المرأة لتفك حصره بكل ما
تعنى كلمة « فك » من معان ؛ يقول وقد صعد المنبر :
« لولا أن امرأتى لعننا الله حملتني على إثيان الجمعة
اليوم ماجمعت ، وأنا أشهدكم أنها مني طالق ثلاثاً »
(٢: ١٣١) . لا يعلم المرء أيضاً على هذه المخلوقة
العجماء أم يتأسى لها « فلقد طال ترحالها في (البيان
والتيبين) : ترفه عن طالب العلم وقارئ الكتاب » وتكايد
فصاحة لسان الفحول وتصبح مادته الشهية ، وتأتي
للجاحظ بمعنى العى من الجاهلية ، وتدل على المعاني
في شكل الجارية ، وتفك حصر الفحول . ومادنا بين
خطب النكاح والطلاق ، فلا ضير من استقدام الحيوان
الذي يليق بهذا المقام . والجاحظ قد أورده حقيقة بين
المقامين « إذ يروى أن مولى خالد بن صفوان قال لمولاه :

« زوجني أمتك فلانة . قال : زوجتكها . قال
: أفأدخل أهل الحي حتى يحضروا الخطبة .
قال : أدخلهم . فلما دخلوا ابتدأ خالد فقال :

العرب وأبينهم)، فيقول إن مروان - حين أحيط به - «دفع البرد والقضيب إلى خادم وأمره أن يدفنها في بعض تلك الرمال، ودفع إليه بنتا له وأمره أن يضرب عنقها» (٣: ٣٤). لعله خشي عليها فحول الفحول! ثم إن الحكاية تعيد لنا صورة الأرض وعلاقتها بالعصا - آلة البيان. ومع هذا القضيب يجتمع الفحل والأنثى والأرض. أليس مروان هذا هو الذي كتب إلى واليه على أفريقيا رسالة من إنشاء عبد الحميد في ابتياع جارية:

«إن نهضت أثقلتها أردافها، وإن تكلمت
تاقت إليها قلوب السامعين، منطقها رخم،
واسعة الصدر، دقيقة الخصر، قامتها مديدة،
وأطرافها سباط، فرعها جثل أصله، متدل
فرعه، قد جلجل ظهرها كثرته، حتى ستر
بسواده مشتل القلب، حسنة الثغر، لمياء
الشفة، وطفاء الأشفار، جهمة المستقبل،
فعمة المستدير، تنوء بعجيزتها مقبلة مدبرة،
خذلة الساق، ضخمة الركبة، بلجاء مابين
العينين، بعيدة مابين المنكبين، مضحكها
أنيق، وخلقها وثيق، تخلط الجذ بالخنث في
الكلام... قليلة الأهل» (عباس، ١٩٧-١٩٨).

ومادام أنه على هذه الخبرة بمكان الجمال، لأن
أوصافها هذه تجعلها نصب قائمة، فلاشك أنه سيد
النخاسين، وأنه لمعرفته هذه قد خاف على ابنته من
أمثاله.

والجاحظ يشعر بالطمأنينة مع الفحول، فهو يظن
ويسترس (وهو ابن بحر على أية حال) في التمييز بينهم
وبين أنواعهم ووسم كل منهم ومتى تفقأ أعينهم، حتى
إن علامة الفحل تختلف عن علامة الحامي. والغريب أنه
بعد هذا التمييز بين الفحول (فحول الحيوان لا الإنس)
ينتقل مباشرة لرى النساء، وكأنه يحاول أن يثبت

(بالمجاورة) العلاقة بين المرأة والحيوان، بين الفحل ووسمه
من جهة وبين المرأة ووسمها من جهة أخرى: «وكان
لحرائر النساء زى. ولكل مملوك زى، ولذوات الرايات
زى» (٣: ٥٠ - ٥١). على أن هذه المجاورة لا تقتصر
على الوسم والزى وإنما تجاوزها إلى علاقة المرأة بالخف
وبالنعل. وليست هذه العلاقة علاقة جمال وبيان
وحسب؛ بل إنها أيضا علاقة تشبه علاقة بنت مروان بن
محمد بالقضيب: «فإن النساء ذوات المصائب إذا قمن
في المناحات كن يضربن صدورهن بالنعال» (٣: ٥٨).
لعلنا هنا نستطيع أن نقارن بين بلاغة ابن الزبير اللسانية
حين فجع ب وفاة أخيه مصعب وبلاغة المرأة الجسدية.
فمنذ الجزء الأول والمرأة محرومة من بيان لسانها، حيوان
أعجم، والرجل فحل مصقع مفلق. ولما المرأة كانت تنسم
بالعجمة فلعل في شاهد الجاحظ وتندره على وصايا
العجم ما يجعل الارتباط بين العجمة والمرأة والنعل أكثر
وضوحا: فالعجم تقول: «إذا غضب الرجل فليستلق وإذا
أعنى فليرفع رجليه» (٣: ٧٢). فالمرأة برفعها نعلها إلى
صدرها لا شك أنها تشبه الأعجمي إذا خانه البيان، ولو
من باب المجاز. إذن فالمرأة لاتهاجر من البيان إلى الحيوان
وحسب، وإنما تنتقل جغرافيا إلى عجمتها وسوء بيانها.

لقد تعقبنا أثر المرأة في رحلتها عبر أبواب البيان
وطرقاته الطويلة المتعرجة؛ فرأيناها تأتي من الجاهلية
لتعطي فحل الجاحظ معنى العمى (نقيض البيان)، ورأيناها
مادة شهية دسمة لطالب العلم، وتبعناها إلى بيتها بيئة
الحيوان، وشهدنا على آثارها السيئة في التربية والتعليم،
ورأينا كيف أنها السبب في دمار وانهيار الدول
والحكومات، كما شهدنا على قلة عقلها وعقم لسانها.
فكان من الضروري أن تهاجر إلى العجم ممتطية نعلها
تارة ومتحلبة بهما أخرى. وهي قبل هذا وذاك قد
استخدمت جسدها وسيلة لبيانها. فيالها من امرأة وبإل
مالأدوارها من أهمية. على أننا لم نتحدث بعد عن أخطر
علاقاتها لا بالفحل وحسب، وإنما بالحياة والموت. فإن

فهذه الجارية هي نذير الشؤم الذى يبشر بالموت، ولقد أدرك سليمان نفسه ذلك، إذ أجابها بقوله: «وبلك نعت إلى نفسى» (المرجع نفسه). وهذا النذير هو دور تلعبه المرأة دائماً فى (البيان والتبيين). وللتدليل على ذلك، هنالك ما يرويه الجاحظ عن حرقه بنت الحارث وكذلك عن «امرأة أعرابية».

فحرقه بنت الحارث «بكت» لا على الحب هذه المرة، وإنما لأنها رأت هانىء بن قبيصة، فقالت له :

«رأيت لأهلك غضارة . ولم تمتلىء دار قط فرحاً إلا امتلأت حزناً» . أما ما يرويه عن الأعرابية التى «نظرت إلى امرأة حولها عشرة من بنيتها» فإنها قالت لأبناء المرأة: «لقد ولدت أمكم حزناً طويلاً» (٧٥: ٣). ليس العلة بذلك صدق المقولة؛ وإنما هى من ينقلها ويسوح بها، فالمرأة لم تسترجع لسانها إلا مع الموت والحزن . وهى دائماً التى تستحضر الموت مثلما يستحضر الفحل المرأة، وكأن المرأة بهذا الدور قد لعبت دور الدنيا التى تلد المأسى . ولا شك أن المرأة والدنيا والموت تجتمع فى قول أبى العتاهية الذى يقتطفه الجاحظ:

«يا خاطب الدنيا إلى نفسها

تنح عن خطبتها تسلم

إن التى تخطب غرارة

سريعة العرس من المأتم»

(٩١: ٣).

ولئن كانت الدنيا والمرأة صنوانين فلا شك أنهما سيتركان بالداء وبالدواء ! فهذا رجل يسأل أم الدرداء أن تصف له الدواء لعلاج بلواه . يقول : «إنى لأجد فى قلبى داءً لا أجد له دواء» وأجد قسوة شديدة وأملأ بعيدها . هذا الرجل (على عكس ما عهدناه من الفحول) يتوسم بالمرأة خيراً ؛ فكان لا بد أن ينضح

ألمع الجاحظ إلى علاقتها بالموت فى نهاية الجزء الأول فإنه يعود إليها مؤصلاً ومفصلاً فى الجزء الثالث. وما ذكر قضيب مروان بن محمد وابنته إلا قلباً لدور المرأة والفحل. فالمرأة هى البلاء ونذير الموت؛ بل هى الدنيا - والدة الموت. ولعل أجمل ما يلخص هذا الوضع هو قول عامر بن قيس حين يقول :

«الدنيا والدة الموت، ناقضة للمبرم، مرجعة للعطية، وكل ما فيها يجرى إلى ما يدرى، وكل مستقر فيها غير راض بها، وذلك شهيد بأنها ليست بدار قوار» (٧٤: ٣).

لا يصعب أبداً أن نجد من أوصاف المرأة ما يشاكل ويمائل أوصاف الدنيا، بل إن هذا التبدل والدول هو ما يجعلها دنيا، كما أنها كالمرأة تدل «بالنصبة». ولذلك كان من المناسب أن يحظى بيت «أكل المرار الملك» بالتقدير والانتخاب عند الجاحظ؛ فهو يقول:

«كل أتى وإن بدت لك منها

آية الحب حبها خيتعمور

[لا بدوم على حال] (١٦٢: ٣)

على أننا لا نحتاج إلى تجاوز الصفحات التى تلى مقولة عامر حتى نثبت علاقة المرأة بالموت، فالجاحظ يروى بعدها مباشرة قول الجارية لسليمان بن عبد الملك وقد رآته فى «زى عجيب»:

«إنك معنى بيتى الشاعر...

أنت نعم المتاع لو كنت تبقى

غير أن لا بقاء للإنسان

ليس فيما بدا منك عيب

كان فى الناس غير أنك فان»

(٧٤: ٣).

عدة مجانيين يشهدون على المرأة. فبينما تصبح المرأة عرضة للعقلاء وللمجانيين؛ يبدو الفحل حرا طليقا لا يحتاج لارتكاب هذه الجريمة الشرعية والأخلاقية.

فبعد أحداثهم المثيرة بظالنا الجاحظ بكتاب الحجاج إلى الحكم بن أيوب، وهو كتاب يعيد إلى أذهانتنا صورة الأب الذى يجرد ابنته من إنسانيتها حين يوصيها قبل نكاحها، ويعيد أيضا رسالة مروان بن محمد إلى واليه على إفريقية، كما يعيد حقيقة وضع المرأة ودلائنها بالنسبة. ولا شك أن كتاب الحجاج هذا لا يربط المرأة بالحمقى وبالتنعة والترفيه وحسب، وإنما يعيدنا إلى النخاسة ووضاعة المرأة، حتى وهى زوجة. يقول الجاحظ إن الحجاج كتب:

«إلى الحكم بن أيوب: أخطب على عبد الملك بن الحجاج امرأة جميلة من بعيد، مليحة من قريب، شريفة فى قومها، ذليلة فى نفسها، أمة لبعلها، فكتب إليه: قد أصبتها لولا عظم نديها. فكتب الحجاج: لا يحسن نحر المرأة حتى يعظم نديها» (٣: ١٨٩).

إن من ينعم النظر فى هذه الرسالة وموضوعها ليجد أن الحكم بن أيوب من أحقق الحمقى، لا يعرف مواطن الجمال التى تجتذب الفحول عن قرب وعن بعد؛ غاية فى الجمال وغاية فى الذلة والعبودية لفحلها، تجمع بين شرف قومها وذلة نفسها، بين أنفة النسب وعبودية الذات. هذه المتناقضات هى أساس كونها متاعا لا زوجة! فليس من المستغرب أن لا يذكر الحجاج ما سيقدمه عبد الملك سوى ما هو معروف ضمنا ومتوقع من الفحل. وهذا إن لم يكن إجحافا فلا بد أن يكون ضربا عاليا من الجنون. ولأريب أن مجيء هذه الرسالة على أعقاب علاقة المجانيين بالأنثى وبالزنا له دلالة! ولتأصيل هذه الدلالة فإن الجاحظ - لعله عن قصد وحسن تدبير واختيار - يحتال لموضوع هذه الرسالة بين المجانيين

جوابها بما فى دنياها، وأن تصف له ما تصفه الدنيا لخاطبيها، فتقول «اطلع فى القبور واشهد الموتى» (٣: ٨٠). ولطالما اقترنت الموت بالمرأة وهى التى تعشق الحياة والترفيه عن الفحل، واقترنت المرأة والدنيا بالندر والخيانة، فإنها أيضا ستبكي موت الفحل وتضرب صدرها بنعلها عليه. فهماهى تبكي بعض الملوك، فتقول:

«أبكيك لا للتبعم والأنس

بل للمعالى والرمح والفرس

أبكى على فارس فجعت به

أرملنى قبل ليلة العرس»

(٣: ١٠٣).

وتكاد تكون المرأة ملازمة للحياة ملازمة الحياة للموت. أما وقد طال بنا الطريق، فلا بد أن نفر ونعترف بسعة مجالات المرأة التى تزورها من حين إلى حين. فهى كالدنيا لا تترك فسحة إلا وتخط فيها. على أن أفضل العلاقات فى (البيان والتبيين) هى التى تربط المرأة بالمجانين والمجانين العقلاء، على ما فى ذلك من مفارقة. وما ارتباطها بالنوكى والحمقى والجفافة والأغبياء إلا مواقع يحتال بها الجاحظ للترفيه عن قارئه الفحل؛ وهو موضوع لا يمله، بل هو يجعل مثل هذه النوادر محطات استراحة على الطريق الطويل. فأول باب النوكى والحمقى هو فحل أبله معتوه يتزوج امرأة يخشى منها على شملته ونعليه، بل ونفسه، حتى تقترب منه ليشم عطرها فيشب عليها (٢: ١١٦). ثم نجد المجنون يشهد على امرأة بالزنا شهادة تخير بها ألباب أعقل العقلاء الفحول (٣: ١٨٨). والغريب فى الأمر أننا لم نجد ولو حادثة واحدة (على طول الكتاب واتساعه) يشهد فيها عاقل أو مجنون على فحل من الفحول بالزنا، مع أن عملية الزنا تحتاج الفحل باستمرار، لكننا فى المقابل نجد

(كلام في الأدب) لا يجد بدا من البحث عن علاقة المرأة بالرجل وبالحياة؛ فهي شر لا بد منه كما يقول عثمان بن العاصي ببيان عجيب: «الناكح مغترس فلينظر امرؤ حيث يضع غرسه». ولئن كانت استعارة عثمان تتسم باللطف واللين فإن استعارة هند بنت عتبة أشد وأقسى؛ كيف لا وهي الأنثى / الدنيا بكل شذنها وغدرها؛ تقول وقد استعادت الأنثى لسانها بعد طول استلاب: «المرأة غل ولا بد للعنق منه فانظر من تضعه في عنقك» (١٥٣: ٣). ليست صور الغرس والأرض من باب المصادفة؛ بل المرأة على علاقة وطيدة بالخصب والنبت، فقد وردت سابقا مقرونة بـ «أفخاذ نساء بنى سعد» التي ارتبطت أصلا بخصب الأرض، إلا أنه ليس كل خصب ونماء يستحب وليس كل أرض خصبة؛ فالأرض أيضا تأتي مع العى وسوء البيان. فهذا عبيد الله بن زياد:

« لما كلمه سويد بن منجوف في الهثيث بن
ثور قال له : يا ابن البظراء ، فقال له سويد:
كذبت على نساء بنى سدوس . قال : اجلس
على إسط الأرض . قال سويد : ما حسبت
أن للأرض إسطا » (١٠٩: ٢) .

ولعلاقة المرأة بالنماء والخصب ، فإن أعرابيا بعد غرس عثمان بن العاصي وغل هند للعنق يستعبد من المرأة والإبل إذ قال : أعرابي «ورأى إبل رجل قد كثرت بعد قلة فقيل إنه تزوج أمة فجاءته بنافجة ، فقال : اللهم إنا نعوذ بك من بعض الرزق» (١٣٧: ٣) . ليس مصادفة أن تسترد امرأة الضبي زوجها «الضبي» عن طريق استعارة الأرض والغرس قبل أن يرسلهما الجاحظ إلى الحيوان . فالضبي لم يعد لابنته وامرأته إلا بعد أن سمع امرأته تقول :

« ما لأبني حمزة لا يأتينا

يظل في البيت الذي يلينا

وحكاية النخاس مع متغافلي العسكر (ولابد أن نذكر هنا بحقيقة مجاورة هذه الرسالة لعلاقة الفحل بالحيوان حقيقة لا مجازا، علاقته بالبعلة وبالكلبة وبالغلمان، وهي التي اشتهر منها محقق الكتاب فيما أوردهنا سالفنا). يروي الجاحظ أن عليا بن إسحق بن معاذ - وهو مجنون - قد:

«جلس مع بعض متغافلي فتيان العسكر وجاءهم النخاس بجوار فقال: ليس نحن في تقويم الأبدان إنما نحن في تقويم الأعضاء. ثمن أنف هذه خمسة وعشرون دينارا، وثمان أذنيها ثمانية عشر، وثمان عينيها ستة وسبعون وثمان رأسها بلا شيء من حواسها مائة دينار، فقال صاحبه المتغافل ههنا باب هو أدخل في الحكمة من هذا، كان ينبغي لقدم هذه أن تكون لساق تلك، وأصابع تلك أن تكون لقدم هذه، وكان ينبغي لشفتي تيك أن تكونا لفم تيك ... فسمى مقوم الأعضاء» (١٩٢: ٣-١٩٣).

هل ورود أقوال المجنون والمتغافل بعد رسالة الحجاج مصادفة أم أن الحالتين متشابهتان؟ لا شك أن أوصاف الحجاج لزوج عبد الملك هي تجميع لما فصله هذا المجنون وكأنه يحدد سعرها الذي سيدفعه الحجاج ثمنا لزوج ابنه؛ فهو لم يرد زوجاً وإنما ابتاع جارية. فإخجنون قد فصل ما أجمله الحجاج، ولئن كان الجاحظ يهزأ بحماقته ويسخر من جنونه ليرفه بذلك عن قارته؛ فمن الأولى أن نسخر بتوصيف الحجاج للمرأة المناسبة، وهو الحكيم السائس. وبرغم اختلاف المناصب والطبقات الاجتماعية والرسمية، فإن الاثنين لا يختلفان عن بعضهما؛ فإن أدمج الحجاج فإن المجنون قد فصل وقوم نفيدها. فهل يصعب بعد هذا إرسالها إلى الحيوان؟

ولعل الأجدى الآن أن نستعيد علاقتها بالأرض قبل ربطها بالحيوان، فالجاحظ وهو يستهل موضوع

غضبنا أن لاندل البني

نا تالله ما ذلك في أيدينا

وانما نأخذ ما أعطينا

ونحن كالأرض لزراعينا

نبت ما قد زرعوه فينا .

قال فغدا الشيخ حتى ولج البيت فقبل رأس امرأته وابنتها (١: ١٠٥). ولكن أصطلح الضبي مع امرأته فإن الجاحظ يبدل الستار على هذه المسألة الضاحكة بإرسال العائلة برمتها والموضوع كله إلى الحيوان محاولا بذلك ستر وحجب لا يبان الأنثى وحسب، وإنما حقيقة أن البيان أمر مكتسب يقوم على الدربة والمران، وما منع المرأة من أصوله وسبله إلا برنامج مقنن، البرنامج نفسه الذي يجعل الجاحظ يستشهد بجعفر بن يحيى ويحبس توقيعات أمه :

«قال ذكرت لعمر بن مسعدة توقيعات جعفر بن يحيى، قال: قد قرأت لأم جعفر توقيعات في حواشي الكتب وأسافلها فوجدتها أجود اختصارا وأجمع للمعاني» (١: ٥٩).

لكنه لم يورد منها شيئا.

لقد كثر تكرارنا لارتباط المرأة بالحيوان، وقد أوردنا بعض الاتصال السياقي بينهما، ولعل الأجدد بنا أن نفرّد ولو فقرة قصيرة نرى فيها كيف يزاوج الجاحظ بين الاثنين؛ فنوادر الجاحظ التهكمية والهزلية تكاد تقتصر على هذين المخلوقين. فمن الجوارى تلك الرومية التي يعرض لها «هماره» مولى زياد وهي تبحث عن مولاتها؛ يقول الجاحظ بن بحر:

«ودخلت جارية رومية على راشد البستي لتسأل به عن مولاتها فبصرت بحمار قد أدلى في الدار، فقالت: «قالت مولاتي كيف أبر حماركم» (٢: ٩١).

فيأتري لماذا تدخل الحمار هنا ليشكف لنا عي هذه المخلوقة؟ هل هي مجرد الصدقة؟ لعله كذلك. لكننا إذا استحضرنّا أيضا حقيقة بيانية مهمة هي «المنزلة الثالثة»، حيث تأمر طالب البيان والخطابة (إن عجز) أن يتحول «إلى أشهى الصناعات إليك وأحقها عليك، فإنك لم تشتهه ولم تنزع إليه إلا وبينكم نسب، والشيء لا يحن إلا إلى ما شاكله» (١: ٧٧). وأضفنا إليها مهمة المرأة الترفيفية، وإن هذا الخطأ يرد في «باب أن يأتي كل إنسان على قدر طبعه وخلقه» (٢: ٨٩)، إذا استحضرنّا هذه الحقائق مجتمعة لا بد أن تنتفي الصدقة - على الأقل في احتيال الجاحظ واختياره لأمثله ومجاورته لها في سياق واحد - فلا بد للحيوان أن يعرض للمرأة حيث ارتحلت وحيث حلت وكلما أخطأت! وهذه امرأة أخرى يورد الجاحظ بيانها مقرونا بالحيوان لا لسبب يذكره (سوى وجودها في باب الأرض وروادها)، تقول: «أصبحت ما يرقد لنا فرس، وما ينام لنا حرس» (٢: ٨٢). لكن الفرس مهم بالنسبة لها. فلا غرو أن يرتبط بالأنثى في مسألة السرور: «قال قتيبة بن مسلم للحصين بن المنذر ما السرور؟ قال: امرأة حسناء، ودار قوراء، وفرس مرتبط بالفناء» (٢: ٨٩). ولا غرو أيضا أن يتبعه امرؤ القيس فيسقط صفات المرأة على الحيوان والحيوان على المرأة حين يجب بلاغة عن سؤال «أطيب عيش الدنيا: «بيضاء رعبوية، بالطيب مشبوبة، بالشحم مكروية» (٢: ٩١). فكان لا بد أن يأتي خطأ الجارية بعد وصف امرئ القيس هذا، فتكون بذلك في بيتها الطبيعية، قرية من الحيوان حقيقة ومجازاً. حقيقة في مشاهدتها للحيوان في دار راشد البستي، ومجازاً في سياق يكتظ بالحيوانات على اختلاف أنواعها. حتى نوار زوج الفرزدق - حين سألها زوجها الفحل عن جرير - لا ترى بأساً من استحضار الحيوان في صورة الكلب وهو يقول: «رأيتك ظلّمت أولاً ثم شفرت عنه رجلك آخر» (٢: ٩٣). لعل نوار هذه قد استروحت رائحة امرئ القيس في الصفحة السابقة وتذكرت حادثته مع زوجته

هذا أبلغ وصف ينطبق على «حال» المرأة. إذ إن مجرد وجودها يدل؛ ويدل بأقل من القليل. ولعلنا لا ننسى ارتباط المعاني (الجواري) بالألفاظ (المعارض). وإذا كانت المعاني «مقصورة معدودة ومحصلة محدودة» (١: ٤٣) فهل نستغرب أن طرحها الجاحظ في «الطريق» في كتابه (الحيوان) الذي يرسل له المعاني الجواري باستمرار: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي» (الحيوان، ٣: ١٣١ - ١٣٢)؛ لم أكن لأشير إلى كتابه هذا لولا أن العجمي والقروي من سبى البيان في كتاب «البيان والتبيين». لذلك فهي تدل بوجودها العيني، بينما حكم الألفاظ غير حكمها، فهي تحتاج إلى اللسان حتى تتعدد وتتجمل. ومن هنا كان بيان الفحل بلسانه وبيان المرأة بجسدها إذ «إن الصامت ناطق من جهة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان» والأرض من جهة الشقوق (١: ٤٥ - ٤٦). والجاحظ يعيدنا إلى هذه القضية حين يقارن بين فحلين: الجميل البهي النبيل الشريف، والدميم الباذ الهيثة. فيرى أن الثاني سيكسب الفحولة، فلو اجتمع عليهما الجمع «لتصدع عنهما.... وعامتهم تقضى للقليل الدميم على النبيل الجسيم ولباذ الهيثة على ذى الهيثة» (١: ٥). لكننا إذا استعدنا عدم تسامح الفحول مع اللثغاء وذات اللسان غير الكاعب الناهد، اتضح أن بيان الرجل هو الذي يرفعه، وجسم المرأة أوسنها هو الذي يضعها. ورغم أن الجاحظ يحاول تبرير اختيارهم للثاني على أنه شيء في طبع الناس المرتبط أبداً «بتسعة طيم الغريب» (١: ٥٠). والحقيقة أن «باز الهيثة» أصلاً متهم بعدم البيان لأن كل فصيح يرتقي طبقاً وهذا يتفق مع ما مثلنا له سابقاً، ثم إن ردة الفعل ذاتها لو لم ترتبط بالسلم الطبقي لما افترضت الخطابة والبيان في ذوى الحسب والشرف والنسب (حتى اللثغ منه الشريف وغير الشريف). ثم إذا اتسم بيان المرأة بتثنيها وبقددها - بجمالها العضوى - فإن جمال الرجل يرتبط بوسائل البيان، بالأشداق والصوت: «قيل لأعرابي: ما

وسبب تسمية علقمة بـ «الفحل» (هامش ٣)، فخافت من الطلاق مما جعلها تحجم جرير ليشفر عليه الفرزدق، لكنها لم تتنازل عن صورة الحيوان. فالكلب أولى إن لم يحصل الفحل! والحيوان يعترض طريق الأنثى حقيقة ومجازاً. فلقد اشتركت امرأة الحطيئة وابنته في الاحتجاج على تحوله من بنى رباح إلى بنى كليب بالاستعارة نفسها، فالأولى تقول: «تركت قوماً كراماً». والثانية: «بئس ما استبدلت بنى رباح». إلا أنهما تجمعان (إن صحت روايات الجاحظ) على أن البديل هو «بعر الكيش» (١: ٣٨، ٢: ١٥٦ - ١٥٧). أما أبو مجيب فإنه يستهجن ارتباط الفحل بالحيوان ويقصر هذا الارتباط على غير الأشراف: «لا أرى امرأة تصبر عينيها ولا شريفاً يهنأ بعيراً، ولا امرأة تلبس نطاق يمنية» (٢: ٨٢). جميل أن يضع أبو مجيب البعير بين عيني المرأة ولباسها. وبما أن الفحل قد احتاج للناقة، فلعل في بيان أم هانم السلولية ما يجعل الناقة أشبه ما تكون باستكانة الأنثى في (البيان والتبيين). تقول:

«ما ذكر الناس مذكورا خيراً من الإبل أحناء
على أحد بخير، إن حملت أثقلت، وإن مشت
أبعدت، وإن نحرت أشبعت، وإن حلبت
أروت» (٢: ١٥٨).

لعل هذه هي أنثى الجاحظ في (البيان والتبيين): إن لثغت أو حصر فحلها طلقها، وإن «أحيط» بالخليفة أمر بدق عنقها، وإن هاجرت في طلب الفحل طافت القبائل، فما أثقل ما تحمله من أعباء معنوية وجسدية؛ لعل أثقلها طرا الفحل!

ولئن ارتبطت المرأة بالحيوان سياقاً فإنها ارتبطت به أيضاً على مستوى الطرح البياني. فإذا كانت سمات البيان الجيد والبلاغة المبينة هي «ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه» (١: ٤٧). فإن هذه السمة هي سمة النصفة التي تدل بمحض وجودها. ولعل

الجاحظ إلى حيوان آخر ، حيوان صاحب المنطق (أرسطو) ، فيقول :

« يؤكد ذلك صاحب المنطق فإنه زعم في (كتاب الحيوان) أن الطائر والسبع والبهيمة كلما كان لسان الواحد منها أعرض كان أفصح وأبين وأحكى لما يلقن ولما يسمع... » (١: ٣٥).

وإذا أمعنا النظر في هذه المقولة وجدنا أن الجاحظ يتبناها حينما يصف لسان الفحل بالكبر والطول وكيف أنه يضرب به أرنبة أنفه ويشول به شولان البروق ، بل « ويقولون كأن لسانه لسان ثور » (١: ٥٩) . ولاغرو أن يستمد الشاعر المقلق والخطيب المصقع أهم صفاته من الفحل . واللسان لا بد أن يؤدي وظيفة الفحولة وإلا كان الصمت أفضل ، بل إن فضل الصمت يقتصر على هذا السبب وحده . فمعاوية « لم يتكلم ... على منبر جماعة مذ سقطت أسنانه في الطست » (١: ٣٤) . ولعل المناير والأسنان لا ترتبط بالبيان وحسب ، بل إنها على علاقة وطيدة بالمرأة : « وقال أبو الحسن المدائني لما شد عبد الملك أسنانه بالذهب قال : لولا المناير والنساء ما باليت متى سقطت » (١: ٣٤) . على أن معاوية أكرهته الظروف الجسدية ، فالصمت - عدو الفحولة وسم المرأة - قليل المنافع ، وفضله لا يجاوز صاحبه ، ثم الأهم أن « طول الصمت يفسد البيان » (١: ١٥٠) إضافة إلى أنه ينافي العلم والمعرفة :

« الإنسان بالتعلم والتكلف وبطول الاختلاف إلى العلماء ومدارسة كتب الحكماء يجود لفظه ويحسن أدبه . وهو لا يحتاج في الجهل إلى أكثر من ترك التعلم ، وفي فساد البيان إلى أكثر من ترك التحير » (١: ٤٨) . هذا هو إذن فضل البيان على الصمت ، وما أولئك الزوج الذين خلعوا ثيابهم لعدم التشبه بالحيوان

الجمال ؟ قال : طول القامة وضخم الهامة ورحب الأشداق وبعد الصوت » (١: ٦٧) . فالرجال كما يقول ضمرة :

« لا تكال بالفقران [مثل جارية مروان بن محمد] ، وإنما المرء بأصغريه : لسانه وقلبه » (١: ١٣٤: ٩٦) .

ويكاد الجاحظ يتفق مع غيره في أن تميز الإنسان عن غيره من المخلوقات إنما يكمن بمنطقه وعقله ، وهما خصيصتان وهبهما الله له إذ « أعطى الله الإنسان ... الاستطاعة والتمكن و.... فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة » (١: ٤٠) . يأتي هذا الاعتراف بعد عدة نقاط مهمة تؤكد أهمية آلات البيان والنطق والعيوب التي قد تصيبها . إلا أن الغريب في الأمر أن الجاحظ كلما استرسل في سردها وشرحها يتوقف ليرسلها إلى الحيوان إلى غير رجعة . فهو عندما يتحدث عن « نزع الزوج ثيابهم » وسوء « الفلج » في عملية البيان يصير على خسارتهم الفادحة ، فيقول :

« وأما أصحاب الفلج فإنهم قالوا نظرنا إلى مقدم أفواه الغنم فكرهنا أن تشبه مقدم أفواهنا مقدم أفواه الغنم . فكلم تظنهم حفظك الله فقدوا من المنافع بفقد تلك الثنايا . وفي هذا كلام يقع في (كتاب الحيوان) » (١: ٣٥-٣٤) .

يؤكد الجاحظ هنا أن للحيوان (البهيمة والكتاب) علاقة بسوء البيان ، كما يصير على أن للبيان منافع جلية من فقد البيان فقدوها .

ثم نبدأ إرسالية الجاحظ وبعثاته تشق طريقها إلى الحيوان « حقيقة ومجازا : أي في كتابه وفي الكائن الحي . ولما كان اللسان هو آلة البيان الأولى فإنه سيرتبط حتما بالبهيمة إن لم يحسن تأدية وظيفته ، وهنا يحيل

يجب أن يكون أصغر منها سنا وهي متهمة في كل مكان. ولما كانت هذه هي أسباب علاقتها بالحيوان فإن ارتباطها بالإنسان تأتي من طبيعة الخلق غير البينانية:

«ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيل له العالم الصغير سليل العلم الكبير لأنه يصور بيده كل صورة ويحكي بفمه كل حكاية ولأنه يأكل النبات كما تأكل البهائم ويأكل الحيوان كما تأكل السباع وإن فيه من أخلاق جميع أجناس الحيوان أشكالا» (١: ٣٩).

لعل هذا ما يربط المرأة بالإنسانية، إذ إن تمام هذا النص هو ما يحرم المرأة من إنسانيتها ويقيها حبسة مع جميع أجناس الحيوان. فالجاحظ يقول:

«وإنما نهياً وأمكن الحاكية بجميع مخارج الأم لما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكن وحين فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة».

وإذا أعدنا قراءة النص من البداية وجدنا أن الإنسانية تقتصر على اللسان والعقل. والمرأة محرومة من الاثنين، ولذلك فهي تبقى تصور «كل صورة» بيدها لا بفمها، بقدها لا بلسانها. هي كالحيوان تدل بالنسبة. ولكن «قالوا: القلم أحد اللسانين» (١: ٤٥) فإن المرأة محرومة من هذا أيضاً، فقد كان يقال: «لا تعلموا بناتكم الكتاب ولا تروهن الشعر» (٢: ٩٢).

ولعل ما يؤكد حرمان المرأة من البيان بل خطورته عليها، حادثة يتيمة يوردها الجاحظ وبعضها موضع التبجيل، ولا يربطها كما حدث مع غيرها بالفحولة الجنسية، لكنها الحادثة الوحيدة التي تشير بوضوح إلى أن البيان ليس مقصوراً على الفحول؛ فما تظنهم يفعلون وقد أدركوا هذه الحقيقة التي طال حبس الجاحظ لها؟ فإذا استرجعنا إرسال الضبي وامرأته وابنته إلى الحيوان

إلا أقرب ما يكونون من الحيوان. ولهذا وجب شرعا إرسالهم إلى (الحيوان). وكل من فقد أسنانه فقد اقترب إلى الزوج وإلى الصمت: ولعله مازال يتابع المرأة إلى بيتها، فهو يقترب منها كلما ساء بيانه وفقد آتاه.

إن أقل ما يمكن أن نستنتج من هذا الطرح هو ما أكده الجاحظ في أكثر من مقام: أهمية البيان معرفياً وسياسياً وطبقياً واقتصادياً وارتباط نقيضه بالحيوان. لكن ليست هذه هي الأماكن الوحيدة التي يرسل منها الجاحظ إلى الحيوان، بل إن هناك زوجاً من نوع آخر: هناك المرأة. فهي أيضاً تخطي بهذا الشرف الرفيع، ولعلنا لا نستغرب ذلك إذ إن كل ما وصفه الجاحظ من شروط البيان محظور على المرأة. لكن اللطيف في الأمر أن إرسالها يتم في مواقع حساسة. فإن تحدثنا عنها وعن الضبي سابقاً، فإن الجاحظ أيضاً يرسلها بعد وصف بشار والأعشى لجمالها، وهي حقيقة تؤكد أن البصر غير اللسان ولا علاقة له بالبيان:

«وهذان أعميان قد اهتديا من حقائق هذا الأمر [صفات المرأة الجمالية في الغداة والمساء] ما لا يبلغه تمييز البصير. ولبشار خاصة في هذا الباب ما ليس لأحد سواه ولولا أنه في كتاب (الرجل والمرأة) وفي «باب القول في الإنسان» في كتاب (الحيوان) أليق وأذكى، لذكرناه في هذا الموضوع» (١: ١٢٦).

لماذا يذهب الإنسان إلى الحيوان؟ ولماذا هو أليق وأذكى هناك؟ سندرك أن هذه الإرسالية هي نوع من الحجب والستر المنظم، وسوف نعرف أن المرأة يجب ألا تكون في باب البيان والتبيين؛ فهي لا تملك من مقومات اللسان شيئاً، مادام طال صمتها والصمت أفة البيان. وهي دون بيانها ستصبح إنساناً أعجم (=حيواناً) لأنها حبست عن كل ما من شأنه أن يدرج بيانها لتختلف به عن الحيوان. فالعلم محظور عليها ومعلمها

بعدها رفعت تهمة العى عنها شعرا، لاشك أننا سنتوقع عملية مشابهة هنا؛ لكن آملنا تخيب وطموحات المرأة تحبط

«قال: وقامت امرأة من تغلب إلى الحجاب بن حكيم - حين أوقع بالبشر فقتل الرجال والنساء - فقالت له: فض الله فاك. وأصمك وأعماك. وأطال سهادك وأقل رقادك. فوالله إن قتلت إلا نساء أسافلهن دمي. وأعاليهن ندى. فقال الحجاب لمن حوله: لولا أن تلد مثلها لخلت سبيلها» (٢١٣: ١).

المواش:

لا يستطيع الفعل أن يعفو عمن يهدد بيانه، خاصة إذا كان التهديد من جهة الآخر. الحجاج، وهو الحجاج عفا عن بعض من أراد قتلهم لبيان أحدهم، والحوادث المماثلة كثيرة، لكن ههنا، وهى الحادثة اليتيمة، لم تحظ بما حظى به الفحول لمكانتهم البيانية، بل إنه ربط قتلها صراحة ببيانها. ولعل الغموض فى مخافته من أن «تلد مثلها» يشير إلى أنه يخشى أن تلد نساء بينات اللسان، لا حيوانات «أعجميات» تقتصر مهمتهن على «وقت السحر».

(١) والفحولة من المصطلحات النقدية القديمة؛ إذ إن الأصمى يعرف تميز الفعل من غيره بأن «له مزية على غيره كمزية الفعل على الحقائق»، وهذا تعريف يستحضر الحيوان مباشرة؛ غير أن النقاد حاولوا أن يشرحوه دون العودة إلى أصل الاستعارة والعملية الجنسية. فهذا إحسان عباس يكاد يطبق الحز على المفصل حينما قال إن الفحولة «تعى طرازا ورفعا فى السبك وطاقه كبيرة فى الشاعرية وسيطرة واقفة على المعاني وإن لم يفصح الأصمى عن ذلك كله». وإذا عرفنا أن المعاني هى الجوارى عند الجاحظ - كما سترى - فلاشك أن السيطرة عليها بكل ثقة هى أقرب المعاني، بل إن الفعل والجارية سيرتبطان ارتباطا وثيقا، ولذلك سيكون اعتراض عبد الله سالم المظاني على تحليل عباس اعتراضا لا مبرر له (انظر المظاني، أثر البيبة فى المصطلح النقدي القديم (٢٣٤-٢٣٥). على أن الفحولة والأبكار (معان والأفاظ) لا زالت تعيش فى وعينا ولاوعينا لدرجة تغير التناقض أحيانا والسخرية أحيانا؛ فتأمل عبد الملك مرناض وهو بعيد لنا كلمات عبد الحميد الكاتب نفسها حين يتعرض حديثا لموضوع السرقات: «الشاعر حر فى طرق مجال الأفكار، وفى اقتضاض الألفاظ الأبكار وغير الأبكار، طالما كانت اللغة موروثا اجتماعيا وحضاريا مشتركا بين الناس طراه (علامات، ٧٤). ياترى هل كلمات مرناض تقول إن اللغة موروث اجتماعي بين الناس؟ أم أن استعارات الشاعر وفحولته تقول إن اللغة موروث للفعل فقط وإن «الناس طراه هم الذكور، فالنصف الآخر من «الناس طراه هم مجرد وجود بذل بالنسبة الجاحظية، وجود موروث مهمته الانقضاض». لا أكثر ولا أقل!

(٢) ولعل ابن رشيق قد اتبع نهج الجاحظ حينما ربط بعض عيوب الشعر بالجوارى؛ يقول: «ومن الزخاف ما هو أخف من الشام وأحسن، كالذى يستحسن فى الجارية من النفاف البدن واعتدال القامة ... ومنه - أعنى الزخاف - ما يستحسن قلبه دون كثيره، كالقَبْلِ اليسير والشغ ... ومنه ما يحتمل على كره، كالغدغ والوكع والكزم فى بعض الحسان» (العمدة، ١: ١٣٩).

(٣) لعلنا لو استحضرننا مناسبات تسمية بعض الفحول نضىء أكثر فأكثر أسباب الفحولة وعلاقتها بالمرأة والطلاق؛ فابن رشيق يروى أن امرأ القيس سألت امرأته أن تحكم بينه وبين علقمة بن عبده «فحكمت عليه لعلقمة، فظلفها، ونزوجه علقمة فسمى الفعل لذلك؛ وقيل: بل كان فى قومه آخر يسمى علقمة الخصى (علقمة بن سهل)» (العمدة، ١: ١٠٣). ومهما يكن سبب التسمية، فكلا الحالين يعتمد على الأثى والجنس فى تحصيل اللقب.

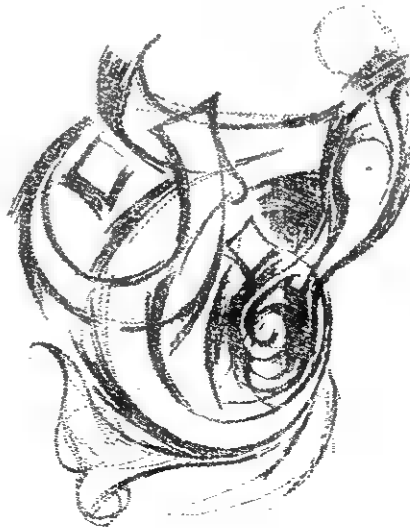
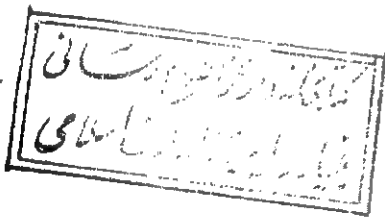
(٤) ولئن كان يقال: «لا تعلموا بناتكم الكتاب ولا تروهن الشعر» (٩٢: ٢)، فإن تعليم المرأة يكاد يكون فى شكله ضدا لشكل تعليم الأولاد الفحول؛ إذ إن من يعلمها يجب أن يكون أصغر منها سنا، ولعل هذا يتناسب مع رأى الجاحظ فى أن صغيرها الذكر أكبر منها عقلا. والجاحظ يورد حادثة الوليد بن عبد الملك حينما مر «بمعلم صبيان فرأى جارية، فقال: وبلك. مائله الجارية! قال: أعلمها القرآن. قال: فليكن الذى يعلمها أصغر منها» (١٠٦: ٢).

(٥) فالمرأة الفصيحة من غير النساك ترحل وتهاجر للترفيه عن الفعل، والجاحظ لا يجعلها أى أثى «بل هى أثى الفعل على وجه التحديد، هى للرجل جلفعة نافقة قد أسنت ومازال فيها بقية» كى تدل بالنسبة، يقول: «خطب رجل امرأة أعرجية، فقالت له: سل عنى بنى فلان وبنى فلان وبنى فلان، فعدت قبائل، فقال: وما علمهم بك؟ قالت: فى كلهم قد نكحت. قال: أرى بك جلفعة، قد حزمتك الحزائم قالت: لا بولكنى جولة بالرجل شعرى» (٩٢: ٩٢).

(٦) ولعل حرص الجاحظ على التسلسل والعلاقة بين المرأة والحيوان قد جعله يقتبس هذه المقولة ويترك ما قاله هشام بن عبد الملك فى الموضوع نفسه، والجاحظ نفسه يورد النص فى مكان آخر: «وشكا هشام بن عبد الملك ما يجد من فقد الأنيس المأمون على سره، فقال: «أكلت الحلو والجامض حتى ما أجد لهما طعما، وأبئت النساء حتى ما أبالي امرأة لقيت أم حائطا، فما بقيت لى لذة إلا وجود أخ أضع بينى وبينه مؤونة التحفظ» (رسالة الجلد والهزل، ٧٠).

المراجع :

- الجاحظ ، عمر بن يحيى (أبو عثمان) . البيان والبيان (دار الكتب العلمية : بيروت ، لبنان ، دون تاريخ) ٣ أجزاء . (في نهاية الجزء الثالث هناك عبارة تقول :
« وكتب بعض حواشي هذا الجزء إبراهيم بن محمد الدجلموني الأزهرى غفا الله عنه » .
- فلسفة الجهد والهزل (دار الشؤون الثقافية العامة : بغداد ، ١٩٨٩) تقديم وشرح محمد علي الزعبي .
- رسائل الجاحظ : الرسائل السياسية والأدبية والكلامية (دار مكتبة الهلال : بيروت ، ١٩٨٧ م) تقديم وشرح وتبويب علي أبو ملحوم .
- البهلاء (دار المطبوعات الحديثة : جدة ، المملكة العربية السعودية ١٩٨٩ م) ، تقديم محمد عفيف الزعبي .
- ابن خلدون ، عبد الرحمن بن محمد . مقدمة ابن خلدون (دار الجيل : بيروت ، د . ت) .
- ابن رشيقي ، الحسن (أبو علي) ، العمدة (دار الجيل : بيروت ، ١٩٨١ م ، الطبعة الخامسة) تحقيق وتفصيل وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد .
- صنود ، حمادى . التفكير البلاغي عند العرب : أسسه وتطوره إلى القرن السادس (المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية : تونس ١٩٨١ م) .
- عبد الحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء . دراسة وإعداد إحسان عباس (دار الشروق للنشر والتوزيع : عمان ، الأردن ،
١٩٨٨ م) .
- العسكري ، الحسن بن عبد الله بن سهل (أبو هلال) . كتاب الصنائع : الكتاب والشعر (دار الكتب العلمية : بيروت ، ١٩٨٤ م ، ط ٢) ، تحقيق مفيد
فميحة .
- مرناس عبد الملك . فكرة السرقات الأدبية ونظرية الناص ، علامات في النقد الأدبي (النادي الأدبي الثقافي بجدة) ١ : ١٩٩١ م ، ص ٦٩ - ٩٢ .
- المعطاني ، عبد الله . أثر البيعة في المصطلح النقدي القديم نسي : قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، مجلد الأول (النادي الأدبي الثقافي بجدة : جدة ، المملكة
العربية السعودية ١٩٩٠ م) ص ٢٢٧ - ٢٥٣ .



جماليات الصورة السردية

في أخبار (الأغاني) وحكاياته

أبو الفرج الأصفهاني قاصاً

عبد الله السمطى



« إن ما أنشأ الإنسانية هو السرد

وليس التسميع على الإطلاق »

(ييار جانيه)

توطئة

.. لأبى الفرج الأصفهاني سحر خاص في ثقافتنا العربية، عن طريق كتابه الفذ (الأغاني). والكتاب معروف مشهور، وهو عمدة في مجال ثقافتنا العربية.

ويتمثل سحر أبى الفرج، داخل هذا الكتاب، في أنه قطع (والغنى) نظرتنا التاريخية (العلمية) التي ننظر بها إلى مصادر التراث العربى، فنحن نصنفها دائماً في إطار هذه النظرة القاصرة، لا نرى فيها سوى تراجم، وسير، وأخبار، ونكت، ولمع .. إلخ، ونقف عند هذا المستوى فحسب. وقد انسحبت هذه النظرة بالطبع إلى كتاب (الأغاني)، غير أنني أرى غير ذلك.

فـ (الأغاني) يتضمن الحياة العربية بكل ما فيها، من أساطير وحكايات وقصص وأمثال وأشعار وخطب، ويصف لنا هذا تتضمن الجانب الروحي - فضلاً عن المادى - لهذه الحياة. أبو الفرج في كنزه هذا يفتح لنا الأفق لقراءة شخوصه قراءة إبداعية فاحصة، لا قراءة تاريخية أو علمية؛ فقد استطاع أن يقيم حواراً، بأسلوبه، مع هذه الشخوص، واستطاع أن يحولها إلى أفئدة ورموز في عالم تمثيلي أليجورى باده، يتسامر معها وينادمها، يستحضر التاريخ لا ليؤرخه، ولكن ليعيد صياغته صياغة إبداعية - كما سنرى - برغم الوثائقية (التسجيلية)، و«العنتنات» التي تروى بها أخباره وحكاياته. وإذا كنا، في هذه القراءة، نحاول استنطاق (الأغاني) عن طريق

و«علميته» ليضعة في مصاف الكتب الإبداعية، لا في مصاف الكتب التاريخية أو كتب التراجم، فقد «ألق» آخره بأوله، وجعل على حسب ما حضر ذكره»^(٢٢).

يضع أبو الفرج المتلقى «المسرود له» في حسابه، ويصوغ الأخبار والحكايات صياغة فنية، لا تسجيلية، تظهر في عدة أمور:

أولها: تغيير حوادث الخبر أو الحكاية من «رواية» إلى أخرى، حيث يرويها بطرق متنوعة.

ثانيها: التدخل في أسلوب الحكاية المروية سواء بالحذف أو بالإضافة أو بالتعديل.

ثالثها: اختيار أسماء الرواة تبعاً لأهمية الخبر أو الحكاية وإيهام القارئ بصحة هذه الأسماء، وصحة ما روته أحياناً أو كذبه.

أبو الفرج، إذن، مؤلف «منشئ نص»، لا راوٍ يحول - في معظم الأحيان - الخبر إلى حكاية والحكاية إلى قصة - لا بمفهومها الحديث^(٢٣) - حيث ينقل الحكاية من حكاية واقعة إلى حكاية تخيلية، ومن ثم يتم انتقالها إلى قصة أو إلى فن تخييلي برغم حضور الشخص بأمثائها والأماكن بصفاتها، وسأرجى معالجة ما ذكرت سلفاً إلى نهاية القراءة حيث أود طرح بعض التساؤلات بشأن كتاب (الأغانى)، تتعلق بما نحن بصده من اعتبار أبي الفرج الأصفهاني قاصاً^(٢٤).

إن قراءتنا تحاول استشعار العناصر القصصية التي يحتويها كتاب (الأغانى)، وهى على كثرتها الغالية، لم تحظ - فيما أعرف - بدراسة متعمقة تستكنه حضورها فى هذا الوقت المبكر من ثقافتنا العربية، وتقع على أنماطها وظواهرها؛ وهذا ما نحاول أن نستند إليه هذه القراءة، حيث تروم استقراء جماليات الصور السردية فى (الأغانى) من خبر وحكاية وقصة. وإذا كان السرد -

تحليل جماليات الصور السردية والكشف عن أنماطها، فإن هذا التحليل يتركز على قراءة الأخبار والحكايات، ويحاول أن يكشف - بالدرجة الأولى - العناصر القصصية التى ينطوي عليها موروثنا، بكل أنماطها وظواهرها؛ وهى العناصر التى مهدت لظهور كتاب آخر على درجة كبيرة من الأهمية وهو كتاب (ألف ليلة وليلة) والتى برهنت على براعة أبى الفرج الأصفهاني القصصية حيث إنه لم يكن محابداً تماماً فى رواياته، وإنما كان يصوغها صياغة قصصية جديدة.

- ١ -

.. جاء فى مقدمة (الأغانى)، على لسان أبى الفرج:

«فى طباع البشر محبة الانتقال من شىء إلى شىء، والاستراحة من معهود إلى مستجد، وكل منتقل إليه أشهى إلى النفس من المنتقل عنه، والمنتظر أغلب على القلب من الموجود، وإذا كان هذا هكذا، فما رتبناه أحلى وأحسن، ليكون القارئ له بانتقاله من خبر إلى غيره، ومن قصة إلى سواها، ومن أخبار قديمة إلى محدثة، ومليك إلى سوق، وجد إلى هزل، أنشط لقراءته وأشهى لتصفح فنونه»^(١).

هنا يتراءى لنا نهج أبى الفرج فى كتابه؛ إنه يقدم كتاباً إبداعياً، واعتمد مادة خاماً متوارثة شفاهاً على ألسنة الرواة، وأعاد صياغتها بحيث يتحقق فيها هذا «الانتقال» وهذا المستوى «الطبقي» المتفاوت أسلوبياً من الخبر إلى القصة إلى الجد إلى الهزل، الذى يرغب إليه القارئ فى نزوعه إلى كشف «المستجد» و«المنتظر». تبدهنا هنا رؤية أبى الفرج الحصيفة التى لم تعتمد الترتيب والتصنيف، حتى يخرج بمؤلفه من منهجيته

٢ -

جاء فى أخبار السليك بن السلكة أنه:

«أحد صعاليك العرب العدائين الذين كانوا لا يلحقون، ولا تعلق بهم الخيل إذا عدوا، وهم: السليك بن السلكة والشنفرى، وتأبط شراً وعمرو بن براق، ونفيل بن براق»^(٨).

وأختار ثلاث حكايات لثلاثة منهم هم: السليك، وتأبط شراً، والشنفرى. أما السليك بن السلكة كما يصفه أبو الفرج، فكان:

«أدل من قطاة ... وكان من أشد رجال العرب وأنكرهم وأشعرهم وكانت العرب تدعوه سليك المقالب وكان أدل الناس بالأرض وأعلمهم بمسالكها وأشدهم عدواً على رجله لا تعلق به الخيل».

هكذا يقدم أبو الفرج الصفات الخلقية والروحية لسليك قبل أن يشرع فى قص أخباره وحكاياته؛ فيقدم لنا ست قصص تبدى مهارة السليك فى المغامرة والحيلة، وتبدى مهارة أبى الفرج فى القص، ولنقرأ هذه الحكاية:

«خرج سليك فى الشهر الحرام حتى أتى عكاظ، فلما اجتمع الناس ألقى ثيابه، ثم خرج متفضلاً مترجلاً، فجعل يطوف الناس ويقول: من يصف لى منازل قومه وأصف له منازل قومى؟ فلقبه قيس بن مكشوح المرادى، فقال: أنا أصف لك منازل قومى، وصف لى منازل قومك، فتوافقا، وتعاهدا ألا يتكاذبا. فقال قيس بن المكشوح: خذ بين مهبّ الجنوب والصبأ، ثم سر حتى لا تدري أين ظل الشجرة؟ فإذا انقطعت المياه فسر أربعاً حتى تبدو لك رملة وقف بينها الطريق، فإنك ترد على قومى مراد وخنعم».

باعتباره فعلاً جمالياً حكاثياً - يمثل المتكأ الأول للكلام الإنسانى وتبصره بخواطر الأشياء وظواهر الوجود، فإنه - كما يرى بارت - حاضر فى الأسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجم، المأساة، الملهاة، المسرح الإيمائى، كما فى اللوحة الملونة:

«يوجد السرد فى كل الأزمنة وكل الأمكنة، وفى كل المجتمعات، يبدأ السرد مع التاريخ، أو حتى مع الإنسانية. ليس هناك شعب دون سرد، لكل الطبقات، لكل التجمعات الإنسانية سرداتها»^(٩).

أود أن أسمى هذا الحضور كله باصطلاح «الصورة السردية»^(٦)، فإذا صحت هذه التسمية صح افتراضنا الأولى بقراءة ما يرد فى (الأغاني) مندرجاً تحت هذا الاصطلاح، حيث إن الخبر (مثلاً) ما هو إلا صورة سردية (حكاثية) تنقل بمنظور (الراوى من الخارج)، وهو أبو الفرج أحياناً، أو بمنظور (الراوى من الداخل) وقد يكون أحد الشخصوس، أو بطل الخبر نفسه، حين يتعلق الأمر بسيرته (الأوتوبوجرافية) الخاصة.

ولقد اصطفت - برغم حيرتى الشديدة لحظة الاصطفاء^(٧) - بعض الأخبار والحكايات والقصص التى تتعلق بنمطين دلاليين أثيرين لدى أبى الفرج وهما: الفروسية والمغامرة وما فيهما من غرائب، ومهارة فذة، ومثلت لذلك بقصص (بأخبار) الشعراء الصماليك^(٥)، والنمط الآخر، قصص الغزل وما تتضمنه من عشق ووصال وهجران ومغامرة أيضاً.

ولقد أثرت تبيان جماليات الصور السردية عبر مقولات وصفية وسيميولوجية تقفو النص القصصى وتتبع سماته، وظواهره، بحيث يتسنى لنا الوقوع على ما يكتزّه (الأغاني) من موروث قصصى رفيف، ودال، لم يستثمر بعد فى قصصنا المعاصر.

فقال السليك: خذ بين مطلع سهيل ويد
الجوزاء اليسرى العاقد لها من أفق السماء ،
فثم منازل قومي بنى سعد بن زيد مناة.

فانطلق قيس إلى قومه فأخبرهم الخبر، فقال
أبوه المكشوح: ثكلتك أمك هل تدري من
لقيت؟ قال: لقيت رجلاً فضلاً كأنما خرج
من أهله، فقال: هو والله سليك بن سعد.

فاستعلق واستموى السليك قومه فخرج
أحماس من بنى سعد وبنى عبد شمس -
وكان في الربيع يعمد إلى بيض النعام فيملؤه
من الماء ويدفنه في طريق اليمن في المفاوز.
فإذا غزا في الصيف مر به فاستشاره - فمر
بأصحابه حتى إذا انقطعت عنهم المياه قالوا:
يا سليك أهلكنا ويحك! قال: قد بلغت الماء
ما أقربكم منه! حتى إذا انتهى إلى قريب من
المكان الذي خبأ الماء فيه طلبه فلم يجده،
وجعل يتردد في طلبه. فقال بعض أصحابه
لبعض: أين يقودكم هذا العبد؟ قد والله
هلكتم، وسمع ذلك، ثم أصاب الماء بعد ما
ساء ظنهم فهم السليك بقتل بعضهم، ثم
أمسك، فانصرفت عنه بنو عبد شمس في
طوائف من بنى سعد. ومضى السليك في
بنى مقاعس ومعه رجل من بنى حرام يقال
له: صرد، فلما رأى أصحابه قد انصرفوا بكى
ومضى به السليك، حتى إذا دنوا من بلاد
خثعم ضلت ناقة صرد في جوف الليل،
فخرج في طلبها، فأصابه أناس حين أصبح،
فإذا هم مراد وخثعم، فأسروه ولحقه السليك
فاقتتلوا قتالاً شديداً. وكان أول من لقيه قيس
بن مكشوح، فأسره السليك بعد أن ضربه

ضربة أشرفت على نفسه، وأصاب من نعمهم
ما عجز عنه هو وأصحابه، وأصاب أم الحارث
بنت عوف بن يربوع الخثعمية يومئذ،
واستنقذ صرد من أيدي خثعم ثم انصرف
مسرعاً، فلحق بأصحابه الذين انصرفوا قبل أن
يصلوا إلى الحى وهم أكثر من الذين شهدوا
معه، فقسمها بينهم على سهام الذين
شهدوا^(٩).

وجاء في خبر تأبط شرا: وسب تسميته بذلك:

«أنه كان رأى كبشا في الصحراء، فاحتمله
تحت إبطه، فجعل يبول عليه طول طريقه،
فلما قرب من الحى ثقل عليه الكبش، فلم
يقله فرمى به فإذا هو الغول، فقال له قومه ما
تأبطت يا ثابت؟ قال: الغول. قالوا: لقد
تأبطت شراً فسمى بذلك»^(١٠).

ويروى أبو الفرج أخباراً أخرى عن أنه كان يتأبط
الأفاعى، وجاء في وصفه أنه:

«كان أعدى ذى رجلين وذى ساقين وذى
عينين، وكان إذا جاع لم تقم له قائمة فكان
ينظر إلى الطباء فينتقى على نظره أسمنها ثم
يجرى خلفه فلا يفوته، حتى يأخذه، فيذبحه
بسيفه، ثم يشويه فيأكله»^(١١).

ولنقتطف هذه القصة من أخبار تأبط شرا:

«أغار تأبط شرا ومعه ابن براق الفهمى على
بجيلة فأطردا لهم نعماً، وندرت بهما ببجيلة،
فخرجت في آثارهما ومضيا هاربين في جبال
السراة، وركبا الحزن، وعارضتهما ببجيلة في
السهل فسبقوهما إلى الوهط، فدخلوا لهما

بأجمعهم، فلما أن نفسهم عنه شيئاً عدا
تأبط شراً في كتافه، وعارضه ابن براق، فقطع
كتافه، وأقلنا جميعاً» (١٢).

أما الشنفرى فيكتفى أبو الفرج بسرد قصة موته
وقتله لمائة رجل من الأزد، ويروى لذلك ثلاث قصص
تبين مدى شغف أبي الفرج بالقص وحبكى ما تتواتر
أخباره وما لا تتواتر. فى واحدة من هذه القصص العجيبة
يقول:

«سبّ بنو سلامان الشنفرى وهو غلام،
فجعله الذى سباه فى بهمة يرعاها مع ابنة له،
فلما خلا بها الشنفرى أهوى ليقبلها،
فصكت وجهه، ثم سعت إلى أبيها فأخبرته،
فخرج إليه ليقته، فوجده وهو يقول:

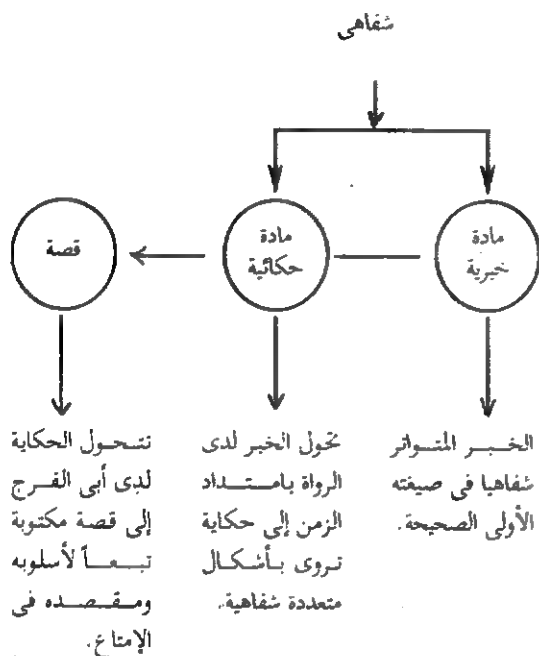
ألا هل أتى فتیان قومى جماعة

بما لظمت كف الفتاة هجينها؟

فلما سمع قوله سأل: من هو؟ فقال: أنا
الشنفرى، وكان من أقبح الناس وجهها، فقال
له: لولا أنى أخاف أن يقتلنى بنو سلامان
لأنكحتك ابنتى، فقال: على إن قتلك أن
أقتل بك مائة رجل منهم، فأنكحه ابنته
وخلى سبيله، فسار بها إلى قومه، فشدت بنو
سلامان خلافه على الرجل فقتلوه، فلما بلغه
ذلك سكت ولم يظهر جزعاً عليه، وطفق
يصنع النبل، ويجعل أفواقها من القرون
والعظام، ثم غزاهم فجعل يقتلهم، ويعرفون
نبه بأفواقها فى قتالهم، حتى قتل منهم
تسعة وتسعين رجلاً، ثم غزاهم غزوة، فذروا
به، فخرج هارباً، وخرجوا فى إثره فمر بامرأة
منهم يلتمس الماء فعرفته، فأطعمته أقطاً ليزيد
عطشاً، ثم استسقى فسقته رائباً، ثم غيب

فى قصبة العين، وجاء وقد بلغ العطش
منهما إلى العين، فلما وقفا عليها قال تأبط
شراً لابن براق: أقل من الشراب فإنها ليلة
طرد، قال وما يدريك؟ قال: والذى أعدو
بطيره، إني لأسمع وجيب قلوب الرجال
تحت قدمي. فقال له ابن براق: ذلك وجيب
قلبك. فقال له تأبط شراً: والله ما وجب
قط، ولا كان وجاباً، وضرب بيده عليه،
وأصاخ نحو الأرض يستمع، فقال: والذى
أعدو بطيره إني لأسمع وجيب قلوب الرجال،
فقال له ابن براق: فأنا أنزل قبلك، فنزل فبرك
وشرب، وكان أكل القوم عند بجيلة شوكة،
فتركوه وهم فى الظلمة، ونزل ثابت، فلما
توسط الماء وثبوا عليه، فأخذوه، وأخرجوه من
العين مكشوفاً، وابن براق قريب منهم لا
يطمعون فيه لما يعلمون من عدوه، فقال لهم
ثابت: إنه من أصلف الناس، وأشدّهم عجباً
بعدوه، وسأقول له: استأسر معي، فسيدهوه
عجبه بعدوه إلى أن يعدو من بين أيديكم، وله
ثلاثة أطلاق أولها كالريح الهبّاء، والثاني
كالفرس الجواد، والثالث يكبو فيه ويعثر، فإذا
رأيتم منه ذلك فخذوه فإنى أحب أن يصير
فى أيديكم كما صرت إذ خالفنى ولم يقبل
رأى ونصحى له، قالوا: فافعل، فصاح به
تأبط شراً: أنت أخى فى الشدة والرخاء، وقد
وعدنى القوم أن يمتوا عليك وعلى، فاستأسر
وواسنى بنفسك فى الشدة، كما كنت أخى
فى الرخاء، فضحك ابن براق، وعلم أنه قد
كادهم، وقال: مهلاً يا ثابت، أيتأسر من
عنده هذا العدو؟ ثم عدا، فعدا أول طلق مثل
الريح الهبّاء كما وصف لهم، والثاني
كالفرس الجواد، والثالث جعل يكبو ويعثر
ويقع على وجهه. فقال ثابت: خذوه، فعادوا

البطولة والخوارق وتلمس المتعة الذهنية والحسية لا الروحية. ويمكن لنا أن نجلى ذلك في هذا الشكل:



تتحول المادة الخيبرية إذن إلى حكاية. في الحكاية تتغير أحداث ووقائع كثيرة برغم بقاء أسماء الشخصيات كما هي، وإن تغيرت كثيرا في بعض الحكايات المروية. أما وقد أصبحت قصة مكتوبة، فدور أبي الفرج لا يمكن أن يكون مجرد دور محايد يلتمس ما على ألسنة الرواة، إنه يضيف ويختزل، وينقى، ولنتذكر قوله: «وقد اختصرت جملا من ذلك يسيرة، تحرزا من الإطالة»^(١٤)، وذلك في معرض حديثه عن القصص التي يكتبها أو يرويها مكتوبة.

نعود إلى القصص (الحكايات) الثلاث^(١٥)، لنجد أنها جميعاً تشترك في رصد مغامرة (البطل) وبيان ما يتعرض له من عواقب، وعوارض تعرض له حتى ينجد أخيراً منها، ويخرج غانماً منتصراً. حتى في قصة

عنه الماء، ثم خرج من عندها، وجاءها القوم فأخبرتهم خبره، ووصفت صفته وصفة نبلة، فعرفوه، فرصدوه على ركي لهم، وهو ركي ليس لهم ماء غيره، فلما جن عليه الليل أقبل إلى الماء فلما دنا منه قال: إني أراكم، وليس يرى أحدا إنما يريد بذلك أن يخرج رصداً إن كان ثم، فأصاخ القوم وسكتوا، ورأى سواداً، وقد كانوا أجمعوا قبل أن قتل منهم قتيل أن يمسكه الذي إلى جنبه لئلا تكون حركة، فرمى لما أبصر السواد، فأصاب رجلاً فقتله، فلم يتحرك أحد، فلما رأى ذلك أمن في نفسه وأقبل إلى الركي، فوضع سلاحه، ثم انحدر فيه فلم يرعه إلا بهم على رأسه قد أخذوا سلاحه فنزا ليخرج، فضرب بعضهم شماله فسقطت، فأخذها فرمى بها كبد الرجل، فخر عنده في القليب، فوطئ على رقبته فدفعها، ثم خرج إليهم، فقتلوه وصلبوه، فلبث عاماً أو عامين مصلوباً وعليه من نذره رجل، فجاء رجل منهم كان غائباً، فمر به وقد سقط. فركض رأسه برجله فدخل فيها عظم من رأسه فعلت عليه فمات منها، فكان ذلك الرجل هو تمام المائة»^(١٣).

٣

في الحكايات الثلاث نلاحظ أنها تركز جميعاً على تبرز دور البطل (الصعلوك) الذي يقوم بالمغامرة والحيلة، ويفعل الأفعال الخارقة غير المألوفة الغرائبية التي تنتهي، كما يظهر لنا، إلى ما يسمى بـ «التول تيل» tall tale؛ حيث يصفى سارد الحكاية بعداً خارقاً على الأحداث التي تجاوز الواقع. وهنا يبرز دور أبي الفرج الذي يقوم بتحويل الخبر إلى حكاية ثم الحكاية إلى قصة بمفهوم القص في عصره، وهو مفهوم يعلى من شأن

- ٣ - أسر البطل . (ونزل ثابت فلما توسط الماء وثبوا عليه فأخذوه...).
- ٤ - الحيلة . (سأقول له: استأسر معى ... إلخ).
- - الهرب . (فقال ثابت: خذوه، فعدوا بأجمعهم...).
- ٦ - النجاة/ الانتصار . (وعارضه ابن براق فقطع كتابه وأفلتا جميعا...).

□ القصة الثالثة (الشنفرى)

- ١ - الزمان/ المكان . (سببُ بنو سلامان الشنفرى وهو غلام...).
- ٢ - زواج البطل . (فأنكحه ابنته وخلقى سبيله...).
- ٣ - مغامرة . (ثم غزاهم فجعل يقتلهم ... إلخ).
- ٤ - مطاردة . (نذروا به، فخرج هاربا، وخرجوا فى إثره...).
- ٥ - عائق . (مر بامرأة منهم ... فأطعمته أقطا ليزيد عطشا...).
- ٦ - الحيلة . (فرصدوه على ركى لهم ... إلخ).
- ٧ - سقوط البطل . (ثم خرج إليهم فقتلوه وصلبوه...).
- ٨ - الانتصار بعد الموت . (فجاء رجل منهم كان غائبا .. إلخ).

من الواضح هنا أن عملية السرد تنتظم فى تدرجها وتراتبها، وفى حفاظها على البعدين الزمنى، والسببى؛ الزمنى من حيث إن الأحداث تمضى فى زمن أفقى (سياقى) واحد، لا خلخلة فيه، ولا تقديم أو تأخير (أو استباق واسترجاع) إلا قليلا، والسببى من حيث إن كل حدث تال يبنى على الحدث السابق له.

وتتشترك القصص فى خمس نقاط يتدافع السرد خلالها مكوناً صورة سردية كاملة؛ وهى: (تحديد الزمان/ المكان) و(المغامرة) و(الحيلة) و(العقدة، سواء كانت أسر البطل أو أسر المساعد أو مقتل البطل كما يحدث

(الشنفرى) فإنه - برغم موته - يتمثل انتصاره فى موت الرجل رقم مائة وإبقاء نذره بقتل مائة رجل من الأزد. وتتحرك القصص الثلاث فى إطار نسق سردى متراتب سببياً، تظهر فيه حبكة Plot السارد لها، ونسجه لخيوطها الدالة. ويمكن لنا وصف كل قصة منها على حدة:

□ القصة الأولى (السليك بن السليكة)

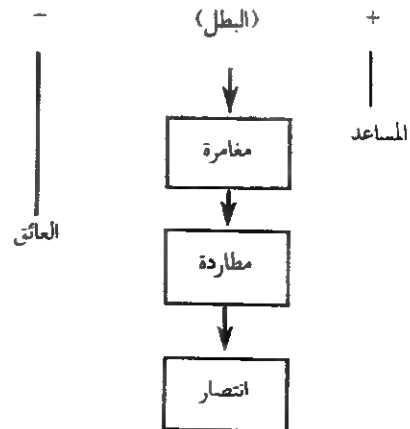
- ١ - الزمان/ المكان . (خرج سليك فى الشهر الحرام حتى أتى عكاظ...).
- ٢ - الحيلة . (لما اجتمع الناس ألقى ثيابه ثم خرج متفضلاً ... إلخ).
- ٣ - اللقاء مع الغريم . (فلقيه قيس بن مكشوح المرادى...).
- ٤ - بدء المغامرة . (فاستعلق، واستعوى السليك قومه...).
- - العقدة . (حتى إذا انقطعت عنهم المياه قالوا: يا سليك أهلكتنا...).
- ٦ - أسر المساعد . (ضلت ناقة صرد فى جوف الليل ... إلخ).
- ٧ - انفراج الأزمة . (وكان أول من لقيه قيس بن مكشوح فأسره السليك...).
- ٨ - الانتصار والغنيمة . (وأصاب أم الحارث، واستنقذ صرد وأصاب من نعمهم).

□ القصة الثانية (تأبط شرا)

- ١ - المغامرة . (أغار تأبط شرا، ومعه ابن براق القهمى على بجيلة...).
- ٢ - مطاردة . (ونذرت بهما بجيلة فخرجت فى آثارهما...).

للتنفري، أو المطاردة)؛ ثم «الانتصار، بانفراج الأزمة أو الهرب والنجاة».

وتتحدد دائماً ثلاث شخصيات داخل هذه القصص، فالشخصية الأولى هي (البطل) والثانية هي (المساعد) سواء كان فرداً أو جماعة، والثالثة هي (العائق) سواء كان فرداً أو قبيلة. وهدف البطل دائماً هو الحصول على الغنيمة (النعم أو الأموال)، وهدف المساعد هو مساعدته في ذلك وغالباً ما يكون رفيقه أو أحد أفراد قبيلته، والعائق هدفه الدائم هو الحيلولة بين البطل (ومساعده) وقضاء مأربه من الغنائم. هنا يحدث صراع دائم، تحدث مغامرة وطراد ومطاردة وحيل، وقتل، ونجاة، وهذا الصراع سمة من سمات المجتمع البدوي الذي ينقل عنه أبو الفرج الأصفهاني؛ إنه صراع ديمومي ضد الموت، بل ضد الحياة أيضاً، أي ضد طرفي الوجود. إنه ينقل هذا الألم المتوحش الكامن في نفس الصعلوك، وقدرته الباردة - برغم ذلك - على المغامرة والانتصار على سلطة القبيلة بسلطته الفردية، إنه ينقل هذا التمرد الفردي الذي يحاول تحقيق العدالة الاجتماعية الكاملة، كأنه ينقله في قالب مجازي مقنع بهذه الشخصيات، حتى وإن كانت حقيقية، ليعارض به عصره الذي تفاوتت فيه الطبقات، وتداغت القيم والمثل العربية التزيهة. ويعبر هذا الشكل عما ذكرت لتوضيح هذا الصراع:



٤ -

ثمة إذن نسق ثلاثي يتحقق أماننا، فالشخصيات ثلاث، والوقائع أيضاً ثلاث، يتصاعد فيها الصراع مكوناً بنية جدلية دائمة تجسد الواقع البدوي الذي تشير إليه هذه الحكايات (القصص) مما يدفعنا إلى القول، مع «كمال أبو ديب» إن النسق الثلاثي جوهر دلالي قد يتشكل في أطر سردية كثيرة:

«أي أنه بنية ثابتة يتناولها العقل الإنساني في ثقافات متغايرة، أو أعمال فنية متغايرة، وينسج حولها أطراً سردية أو حوارية تعطي للجوهر الدلالي أبعاداً زمنية عن طريق الحدث القصصي فتجعله أكثر قدرة على الانحلال في الذات أو تجسيدا اكتناه الإنسان للعالم»^(١٦).

في قصص العشاق الكثيرة في كتاب (الأغاني) نرى أيضاً هذه المغامرات والحيل التي يتدعها العشاق في اللقاء، وتحاشي الرقباء، ونلاحظ اهتمام أبي الفرج في هذه القصص بالجانب الغزلي، وبالجانب الحسي الصريح. والحق أنه لم تخل قصة من قصص (الأغاني)، بما في ذلك قصص الأبطال والفوارس، من هذا الجانب الجنسي، كأنه يريد نقل ما هو شخصي، داخلي، إلى القارئ ليتبصر به ويكون على دراية كاملة بالموضوع الأثير لديه، وهو (الجنس).

نختار من قصص العشاق من أخبار عمر بن أبي ربيعة والعرجى حكايتين.

وقد جاء في خبر ابن أبي ربيعة:

«ولد عمر بن أبي ربيعة ليلة قتل عمر بن الخطاب - رحمه الله عليه - فأى حق رفع، وأى باطل وضع!»^(١٧).

وجاء:

«قال هشام بن عروة: لا تروا فتياتكم شعر
عمر بن أبى ربيعة لا يتورطن فى الزنا
تورطاً» (١٨).

وقد كان عمر من أجمل فتيان قريش وجهاً،
وأحسنهم ملبساً، وكان موثقاً بالجمال يتبعه حيث
حل. وقد وجد أبو الفرج فيه نموذجاً للشخصية المحبة
لعصره، الشخصية التى تعنى بالغزل، والعشق، والجنس.
من هنا، جعل عمر بن أبى ربيعة قناعاً لحكى ما يعرفه
هو من قصص فى العشق، وما تجود به قريحته من أخبار
وحكايات. لنقرأ هاتين الحكایتين، الأولى على لسان
عمر:

«بينما أنا منذ أعوام جالس، إذ أتانى خالد
الخيريت، فقال لى: يا أبا الخطاب مرت بى
أربع نسوة قبيل العشاء يردن موضع كذا
وكذا، لم أر مثلهن فى بدو ولا حضر، فيهن
هند بنت الحارث المرقية، فهل لك أن تأتيهن
متنكراً فتسمع من حديثهن وتستمع بالنظر
إليهن، ولا يعلمن من أنت؟ فقلت له:
ويحك! وكيف لى أن أخفى نفسي؟ قال:
تلبس لبسة أعرابى ثم تجلس على قعود، ثم
أتينهم فسلم عليهن فلا يشعرن إلا بك قد
هجمت عليهن. ففعلت ما قال، وجلست
على قعود، ثم أتيتهم فسلمت عليهن ثم
وقفت بقربهن، فسألننى أن أنشدن
وأحدثن فأنشدتهن لكثير وجميل والأحوص
ونصيب وغيرهم. فقلن لى: ويحك يا أعرابى
ما أملكك وأظرفك!، لو نزلت فتحدثت معنا
يومنا هذا! فإذا أمسيت انصرفت فى حفظ
الله. قال: فأنخت بعيرى ثم تحدثت معهن
وأنشدتهن فسررن بى وجدلن بقربى وأعجبهن

حديثى. ثم إنهن تقامرن وجعل بعضهن يقول
لبعض: كأننا نعرف هذا الأعرابى! ما أشبهه
بعمربن أبى ربيعة! فقالت إحداهن: فهو
والله عمر! فمدت هند يدها فانتزعت
عمامتى فألقته عن رأسى ثم قالت لى: هيه
يا عمر! أترك خدعتنا منذ اليوم بل نحن والله
خدعتاك واحتلنا عليك بخالد، فأرسلناه إليك
لنأتينا فى أسوأ هيئة ونحن كما ترى. ثم
أخذن فى الحديث؛ فقالت هند: ويحك يا
عمر! اسمع منى، لو رأيته منذ أيام
وأصبحت عند أهلى، فأدخلت رأسى فى
جيبى، فنظرت إلى جرى فإذا هو ملء الكف
ومنية الممتنى، فناديت: يا عمراه يا عمراه!
فصحت بالبيكاه بالبيكاه! ثلاثاً ومددت فى
الثالثة صوتى، فضحكت، وحادثتهن ساعة،
ثم ودعتهن وانصرفت» (١٩).

وجاء فى خبر العرجى:

«كان من شعراء قريش: ومن شهر بالغزل
منها، ونحا نحو عمر بن أبى ربيعة فى ذلك
وتشبه به فأجاد. وكان مشغوقاً باللهو والصيد
حريصاً عليهما قليل المحاشاة لأحد فيهما،
ولم يكن له نباهة فى أهله، وكان أشقر أزرق
جميل الوجه» (٢٠).

وهذه إحدى حكاياته:

«خرج العرجى إلى جنبات الطائف متنزها،
فمر بطن النقيع فنظر إلى أم الأوقص وهو
محمد بن عبد الرحمن الهشامى القاضى،
وكان يتعرض لها، فإذا رآها رمت بنفسها
وتسرت منه، وهى امرأة من بنى نعيم، فصر
بها فى نسوة جالسة وهن يتحدثن، فعرفها
وأحب أن يتأملها من قرب، فعدل عنها،

بأحكامهم، والفقهاء بفتاواهم. إنه يسقط هذه العصمة المتعالية لشخصه، ويكشف عن أمرجتهم الشعبية، البسيطة، في تعاملهم مع الجوارى، وفي سمرهم، وفي مجونهم... إلخ. وفي الحكايتين اللتين نحن بصددهما نجد عمر بن أبي ربيعة وقد وقع في خديعة جميلة، إذ أتاه (خالد الخريت) لينبئه بخبر النسوة الأربع، فظن ابن أبي ربيعة أنه سيحتال عليهن بتكره في زى أعرابي لكنه يكتشف في النهاية أنه قد احتيل عليه.

الحدث نفسه تقريباً يحدث للعرجي مع اختلاف الشخص، إذ يتكرر العرجي في زى أعرابي ليراقب المرأة التي يتعرض لها دائماً، ويعرض عليها عشقه، إلا أن حيلته تنكشف في النهاية، فيمضى منصرفاً.

البادة في الحكايتين أنهما تعتمدان على أطراف ثلاثة هي:

العاشق — الرسول — المعشوقة

وهذا النموذج يتكرر في جل حكايات العشق في كتاب (الأغاني)، وإذا نظرنا في قصص العذريين، والمغنين والمغنيات، ظهر لنا ذلك بجلاء. فما السبب في هذا؟

في يقيني أن سلطة المجتمع القبلي لم تكن لتؤثر بشكل كبير في العلاقة بين عاشقين، يعيشان، مثلاً، في مجتمع حضري - حكايات عمر مثلاً في الحجاز مع عشيقاته -، بما يوحي لأحدنا بأن قسوة هذه السلطة وهيمنتها وهيبتها تجعل العشيقين يتراسلان عن طريق طرف ثالث. إن المسألة، فيما أتصور، لا تأخذ هذه الوجهة الاجتماعية، فلا حاجة للعشيقين برسول يفسد عليهما علاقتهما الروحية (الوجدانية)، الثنائية الخاصة، ولا حاجة - مثلاً - لمجتمع مفتوح على كل صنوف الجنون - كما في العصر العباسي - وعلى تذوق الجمال الأنثوي حيث حلّ، وعلى تقدير الجوارى والإماء

ولقي أعرابياً من بني نصر على بكر له، ومعه وطبا لين، فدفع إليه دابته وثيابه وأخذ قعوده ولبنه، ولبس ثيابه، ثم أقبل على النسوة فصحن به: يا أعرابي أمعك لين؟ قال: نعم ومال إليهن وجلس يتأمل أم الأوقص، وتوائب من معها إلى الوطيين، وجعل العرجي يلحظها وينظر أحياناً إلى الأرض كأنه يطلب شيئاً وهن يشربن من اللبن، فقالت له امرأة منهن: أي شيء تطلب يا أعرابي في الأرض؟ أضاع منك شيء؟ قال: نعم، قلبي. فلما سمعت التميمية كلامه نظرت إليه - وكان أزرق - ففرقت، فقالت: العرجي بن عمر ورب الكعبة! ووثبت وسترها نساؤها وقلن: انصرف عنا لا حاجة بنا إلى لبنك، فمضى منصرفاً^(٢١).

توميء الحكايتان، ابتداءً، إلى ولع أساسي لدى أبي الفرج في الكشف عن دخائل شخصه، وما يعمور بذواتهم، هنا تتحول هذه الشخصيات الحقيقية - وهي ههنا الشعراء - إلى رموز وأقنعة يسرد أبو الفرج (القاص) بواسطتها حكايات وقصص عدة ربما تكون وقائع صحيحة حدثت بالفعل، إلا أن اطرادها بهذا الشكل الملفت، وحضورها بكثرة في صفحات كتابه وبروايات مختلفة قد تصل إلى ثمانين أو عشر روايات للحكاية الواحدة، ينمان عن أن أبا الفرج - وهو الراوية، العالم، الشاعر، المغني، الحافظ، الأديب - لم يكن بريئاً تماماً في رواياته، ولم يكن في حاجة لأن يتصنع هذه البراءة والأمانة في هذه الروايات؛ إنه يتكرر قصصاً من مواد خام مستلهمة من التاريخ، كما أشرت سابقاً^(٢٢)، ويعتمد دائماً إلى تشويه شخصه المستحضرة، «تشويهاً جمالياً» - إن صح التعبير - إنه يقدم حياتهم اليومية، وأفعالهم، بشكل يلعب فيه الخيال دوراً بارزاً؛ وهي الحياة التي كان يعميها الشعراء بأشعارهم، والولاء بخطيهم، والقضاة

- ٥ -

والمغنيات، بأن يفرض سطوته على العشاق مما يقضى بهم إلى التراسل برسول.

إن إدراك خصوصية ألوان السرد لدى أبي الفرج يحيلنا، ابتداءً، إلى تأمل هذا التجانس الأسلوبى فى سرد قصصه؛ هذا التجانس الذى يخلو إلى اللغة فيقص أطرافها التحسينية من جناس وسجع وطباق، ويجردها من هذه الأطراف بحيث تخلص فحسب إلى فعلها الإيحائى السارد. ففي القصص الخمس السابقة لا نشعر أن هناك «تعملاً» أو «قصيدة» فى صنع خطاب لغوى يمتاز بالجزالة والفخامة البلاغية، بل إن التلقائية والتدفق والحيوية هى السمة الغالبة على هذا الخطاب، فأبو الفرج لم يلق بالآ إلى أية تحسينات بلاغية زخرفية. ولعل هذا التجانس نابع من كون أبى الفرج لغوياً مطبوعاً، ومن اهتمامه بالواقعة أكثر من اهتمامه باللغة وزخرفتها، ومن اهتمامه بالإيحاء أكثر من اهتمامه باللفظ.

إن أبا الفرج يضع الحكايات والقصص التى يرويها فى إطار أسلوبى واحد، فلا تمايز فى مستويات السرد أسلوبياً برغم اختلاف الشخصوى واختلاف الرواة، وهذا آخرى وأدل على شكنا النسبى فى مسألة الرواة، كما سنوضح لاحقاً.

إن جماليات السرد فى القصص والحكايات والأخبار (وهى عبارة عن صور سردية لوقائع حادثة أو متخيلة - ولأقصد بكلمة صورة هنا معناها البوطيقى أو البلاغى) تتحدد كما يظهر من القصص الخمس السابقة فى عدة نقاط:

أولاًها: تركيز الحكى على بؤرة حدث أساسى، بحيث تندفع نحوه كل الأحداث الثانوية فى نسق تصاعدى طولى لا يعود للخلف إلا فيما ندر، والاهتمام بالوقائع أكثر من الاهتمام بالشخصوى فيما عدا شخصية بطل الحكاية الذى صيغت الحكاية الحكائية من أجله.

المسألة هى مسألة إبداعية بحتة، تتطلب لونا من الحيلة الإبداعية التى تضارع الموضوع الأثير لدى الشعراء فى تمنع المحبوبة، وهجرانها الدائم، وحصار القبيلة للعاشق الذى قد يصل أحياناً إلى مطاردته وإهدار دمه. هنا تلعب الصنعة القصصية دورها، حيث يحاول القاص (أو الراوية) إبراز الصعوبات الكبيرة التى تواجه العاشق، والحيل والمغامرات والمفارقات التى تحدث له حتى يلتقى معشوقته؛ كل ذلك فى صياغة فنية تبرز متعة القص، وتمنح المسرود له لونا من التشويق والإثارة والمتعة؛ فالقاص لا يريد أن يغلق نصه بلقاء العاشقين بسهولة ويسر، هكذا دون جدل أو صراع؛ بل يبنى دائماً أن يجعل نصه مفتوحاً، دائم التغير والتبدل - قلقاً، غرائباً، مدهشاً، وهذا بالضبط ما فعله الأصفهاني فى حكاياته وقصصه، إذ يروى لعمر بن أبى ربيعة - مثلاً - عشرات الحكايات مع أجمل نساء زمانه، ومع المغنيات والقيان، ويروى له مغامراته وأحاديثه ومسامراته، ويجعله فى النهاية يسبح بأنه «لم يرتكب فحشاً قط»، برغم وصفه بأنه «فضاح الحرائر»، وبرغم تحذير الفتيات من شعره «ليثورطن فى الزنا تورطاً»!!

إن أبا الفرج يروى خبراً مفاده:

«عاش عمر بن أبى ربيعة ثمانين سنة، فتلك منها أربعين سنة ونسك أربعين سنة».

فإن صح هذا الخبر فلمماذا لم يرو لنا أبو الفرج شيئاً عن الأعوام الأربعين التى تنسك فيها عمر؟؟

الواقع أن طبيعة الكتاب الإبداعية التى تخلص للسرد، وللحكايات الطريفة، هى الحافز الأول الذى دفع الأصفهاني لأن يروى أشياء (ويقصها) ويسكت عن أشياء يرى أنها ليست ذات بال فى عمله المكتوب.

وحكايات الأغاني؛ مما يجعل القارئ في حالة ترقب «وشوق» حتى يفض هذا الالتباس ويتعرفه مع شخوص الحكاية.

خامستها: غرائبية السرد، حيث إن تضمن الحكايات لوقائع أسطورية وخرافية، أو «أسطرة الشخوص» - ينعكس بالتالي على لغة السرد التي «دائما ما تتشع بفعاليات أسلوبية موروثية تتسم بالمرونة، وبقابلية التشكل في أى سياق قصصى، تستلهم تمظهرها من عناصر النص الشفاهي (القولى) من حيث سرعته وعدم ترابط عباراته وتنقله بين ضمائر الخطاب المختلفة» (٢٢٢).

سادستها: تروى الحكايات جميعا من منظور الراوى من الخارج، ويمثله أبو الفرج، حيث يمسك بخيوط الأحداث والشخوص ويحركها كيف شاء. لكن - وهذا هو المدهش - يتضمن هذا المنظور أحيانا كثيرة منظور الراوى من الداخل؛ حيث يتحول أبو الفرج إلى أحد شخوص الحكاية يحكى ويستمع ويتعرف كما فى ذكره لأخبار عمر بن أبى ربيعة مثلا . على أن الرواية من الخارج لم تقف حائلا دون تدخل الأصفهاني بالتعليق أو بالتغيير فى بناء الأحداث، كما فى قصص أخرى عدة غير التى مثلنا بها، وأبرزها القصص التى تروى عن خالد بن عبد الله فى الجزء الثانى والعشرين من (الأغاني).

وإذا نظرنا إلى قصة عمر بن أبى ربيعة الواردة هنا، نجد أن الأصفهاني يجعل عمر يتحدث ويروى حكاياته بنفسه، وهذا الفعل المميز يبرز كثيرا فى حكايات (الأغاني) وقصصه وأخباره؛ حيث يترك الأصفهاني شخوصه تتكلم وتتحدث وتتجادل، مفسحا المجال لضمائر الخطاب المتعددة بتعدد الشخوص اللامتناهى.

ثانيتها: توالى الأحداث وتتابعها بحيث لو أجريناها على خط أفقى انتظمت تماما عليه، ودوران الأحداث دائما فى مكان صحراوى مجهول، مما يضيف عليها بعداً دالاً يجاوز به الأصفهاني حدود المكان الحضري، بتقديمه النماذج الصحراوية الفطرية كما فى قصص الصعاليك، كأن هذا المكان المفتوح على الماضى يهدف إلى تذكير المسرود لهم بأصلهم الصحراوى النزيح. وإذ تتوالى الأحداث بشكل أفقى فإن هذا يستتبع أيضا تتابع الأفعال والتخلى عن الوصف، أو الاستطراد.

ثالثتها: التتابع - تقريبا - بين زمن القول وزمن الحكاية، فالمقول نفسه هو المحكى، بمعنى أنه لا توجد لحظات وصفية ما توقف زمن الحكى اللهم إلا بعض الأوصاف القليلة كما فى قصة (السليك بن السليكة): «قال قيس بن المكشوح: خذ بين مهب الجنوب والصبأ، ثم سر حتى لا تدرى أين ظل الشجرة... إلخ». وكما فى ظهور ما يسمى الآن بـ «الاستباق»، ونلاحظ ذلك فى قصة «تأبط شراً»: «وسأقول له: استأسر معى فسيدهوه عجب به بعدوه إلى أن يعدو من بين أيديكم... إلخ»؛ حيث يكسر هذا الاستباق التسلسل الزمنى للحكى ويؤدى إلى خلخلة تراثيته وانتظامه، مما يضع القصة فى قلب الفعل التقنى القصصى الذى نصفه الآن ونستخدمه.

رابعتها: استخدام ما يمكن تسميته بـ «الالتباس»؛ حيث نجد ذلك فى قصة «الشنفرى» حين رمى السواد فى الكمين الذى أعد له فلم يدر الشنفرى أهذا السواد شخوصا أم لا. كذلك فى قصتى عمر بن أبى ربيعة والعرجى حيث يتكرر الاثنان فى زى أعرابيين ولا تتعرفهما الشخوص الأخرى إلا بعد ظهور أماراتهما المعروفة. هذا «الالتباس» المتعمد من قبل السارد يستخدم بكثرة فى قصص

وتعدد الوقائع الطريفة، فى عالم «بوليفونى». كرتقالى، تحيا فيه شخوص وتبلى، وتتجدد وقائع لتبدأ وتنتهى.. إلخ.

إن هذه الظواهر الجمالية - فيما يبدو لى - هى أبرز ما فى حكايات (الأغاني) وقصصه، وهى التى تجعله بالضرورة - فضلا عن أنه كتاب أدبى تاريخى - كتابا إبداعيا من الطراز الأول.

- ٦ -

إن الأفق الدال الذى يمنحنا الأغاني إياه يتمثل فى توسيعه نطاق ما هو إبداعى ليحتضن فى نسيجه ما هو (تاريخى). فإذا كان التاريخ فعلا مغلقا يرصد الأسباب والنتائج ويفلق - بشكل مطلق - بنيته تماما على سرده للشخصية أو الواقعة، فإن الإبداع - فعل الإبداع بالأحرى - هو فعل مفتوح لكل التأويلات، هنا يتحول التاريخ لا إلى لحظة تسجيلية بل إلى لحظة رؤيوية تنتقى وتستشرف وتكتنه. الأغاني ينحاز إلى هذه اللحظة ويتعالى بدرجة قصوى على جرثومة التاريخ، فما هو تاريخى ليس إلا فعلاً عابراً بعبور لحظته الزمنية، وما هو إبداعى هو فعل ممتد متشعب قابل للتقصى والتأويل. لو كان (الأغاني) اعتمد هذا التاريخ لأصبح كتابا من كتب التأريخ الأدبية الحافلة بالتراجم، مثله مثل (طبقات الشعراء) و(الشعر والشعراء) و(الفهرست) و(وفيات الأعيان) على سبيل المثال، لكن أبا الفرج أعطى مخيلته مساحة «زمكانية» شاسعة لتوسيع رؤيته، واستشرف العوالم الروحية الباطنة لشخصه، مما أضفى على كتابه حيوية ساحرة، وحضوراً متجدداً فى العصور التى تلتها كلها، وهذا هو سر بقاءه وخلوده.

وهنا أود أن أشير إلى بعض الملاحظات التى تعضد فكرة الإبداع على فكرة التأريخ و(التسجيل)، وأضع هذه الملاحظات حبال الدارسين للاستنتاج والتأمل؛ حيث تدور هذه الملاحظات المتسائلة فى مدارين: الأول يتعلق بطريقة أبى الفرج فى عرض الكتاب وفى رواية حكاياته وأخباره، ورواته، ومظاهر هذه الطريقة.

والثانى يتعلق بالشخصيات الوارد ذكرها فى (الأغاني)، والوقائع والتحويلات التى تعرض لها هذه الشخصيات.

فمن حيث طريقة عرض الكتاب ومظاهرها، هناك جملة من الملاحظات:

- إن أبا الفرج يعرض معظم الأخبار والحكايات عرضاً لا زمنياً أى لا يحدد تاريخ وقوع الخبر أو الحكاية، ولا يرتبها وفق المراحل العمرية (الحياتية) لشخصه. وهذه الأخبار والحكايات مسبقة دائماً بسلسلة من رواية السند. ونحن لا نشك فى وجود هؤلاء الرواة، بل نشك فى صحة ما يروون، وهو ما يشير إليه أبو الفرج غير مرة فى مواطن عديدة من كتابه. وهذا الشك بدوره يحيلنا إلى الشك فى أبى الفرج الأصفهاني نفسه؛ حيث يحيل دائماً إلى روايات عدة للحكاية، لانسلم فى أغلب الأحوال من تأليفه هو، ومن استخلاصه للحكاية الصحيحة، لكنه يجاور دائماً بين الحكاية وحوادثها الصحيحة والحكاية التى يؤلفها هو. ولا يحددنا وجود سلسلة من رواية السند؛ فهذه حيلة فنية ربما يكون الأصفهاني قد لجأ إليها كثيراً لتبرير صحة رواياته، والدليل على ذلك أنه كان عليمًا بحيل تأليف الخبر أو الحكاية. ولنقرأ له وهو يروى ذلك فى خبر مؤلف:

«... عن ابن أبى نهشل عن أبيه قال:

قال لى أبو بكر بن عبد الرحمن بن الحارث بن هشام - وجشته أطلب منه مغرمًا - : ياخال، هذه أربعة آلاف درهم، وأنشد هذه الأبيات الأربعة وقل: سمعت حسان ينشدها رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقلت: أعوذ بالله أن أفترى على الله ورسوله، ولكن إن شئت أن أقول: سمعت عائشة تنشدها فقلت: فقال: لا إلا أن تقول: سمعت حسان

يفغذى الحكاية، ويتجهها؛ فكل امرأة ذكرها عمر في شعره، يختلق الأصفهاني لها حكاية وقصة مع عمر، سواء أكانت هذه المرأة حقيقية أم متخيلة.

- بدأ أبو الفرج كتابه بذكر نسب أبي قطيفة كاملاً حتى آدم، ولم يفعل ذلك مع الأصوات والشعراء الآخرين، فهل كان يريد أن يجعل كتابه متضمناً سيرة الخلق أجمعين، وبيان قدرته على نسب الأسماء حتى آدم؛ بحيث لا يفلت منه أى اسم أو أية شخصية، وكأنه يأخذ التاريخ من أوله ليجمع منه مادة إبداعية. أظن أن قصد البدء بذلك النسب يؤيد فرضيتنا كأنه يستل هذه الشخص من زمانها لتدخل زمن كتابه الخاص الإبداعى أو كأنه يقدم لقارئه (كوميديا أرضية) شاملة.

- يعتمد كتاب (الأغانى) كما ذكر أبو الفرج على دائرية الصنف؛ حيث (الحق آخره بأوله، وجعل على حسب ما حضر ذكره)، وهذه الدائرية تخرج الكتاب عن منهجية الكتب التاريخية أو كتب التراجم والتصانيف المختلفة، وتجعل الكتاب أيضاً مفتوحاً لكل قراءة إبداعية تبدأ من أية صفحة شاءت، ولا ترتبط بمقدمة وموضوع ونهاية، كأنه بهذا يحطم زمن الواقع بزمنية الكتابة.

أما من حيث الشخصيات الواردة في (الأغانى) والوقائع التى حدثت لها فتجدر الإشارة إلى عدة ملاحظات يمكن إجمالها فيما يلى:

- إن شخصيات الأغاني، هي شخصيات لامتناهية، متنوعة الصفات والأحوال والطبقات: الملوك، والسوقة، البهاليل والشواذ والمجانين، المغنون والقيان والشعراء والرواة، القضاة والفقهاء والأئمة والصحابة والأنبياء والرسل، هذه الشخص تمثل العالم الأرضى الدرامى المتنوع، المتجادل، المتصارع دائماً. هذه الشخص اللامتناهية يحيل أبو الفرج بعضها إلى رموز يكشف بها عن خبايا النفس الإنسانية ونوازعها.

ينشداه رسول الله صلى الله عليه وسلم ورسول الله صلى الله عليه وسلم جالس، فأبى على وأبى عليه، فأقمنا لذلك لا نتكلم عدة ليال^(٢٣).

أفليس الأخرى بالذى يعلم هذه الحيلة، ألا يفعلها وهو مطالب دائماً بتقديم أخبار وحكايات و«فوائد» عن كل صوت يروى عنه أو يترجم له؟؟ ولترجع لمقدمة (الأغانى) إذ يقول أبو الفرج:

«إذ ليس لكل الأغاني خبر نعرفه، ولا فى كل ما له خبر فائدة، ولا لكل ما فيه بعض الفائدة رونق يروق الناظر ويلهى السامع»^(٢٤).

- تواتر رواية السند الذين قد يصل عددهم إلى سبعة رواية أو عشرة، يجعل احتمال - بل إمكان - تغيير الحكاية قائماً بشدة فيتغير أسلوب أو حكي الحكاية من راوٍ لآخر حتى تصل إلى أبى الفرج الأصفهاني فيصوغها بأسلوبه الخاص (التأليفى) الذى أشرت إليه سابقاً (خبر ← حكاية ← قصة)

- ويصدر أبو الفرج حكاياته أحياناً بقوله: «أخبرنى من أثق به» و«حدثنى فلان» و«بلغنى» ولا يحدد لها راوياً ولا سنداً، وتتعلق هذه الحكايات فى أغلبها بالحكايات الغرائبية، والحكايات المنقولة عن العصر الجاهلى، وعن أيام العرب. وهنا يترك أبو الفرج تخيلته العنان، ويعرض روايات عدة متناقضة أو متوافقة، لكن الذى لا شك فيه أن أبى الفرج هو أحد مؤلفيها؛ ومن مثال ذلك أخبار وضاح اليمن، وعبيد بن الأبرص والشعراء الصعاليك.

- إن أبى الفرج يستخلص دائماً الحكاية من الشعر لا العكس، أى أنه يؤلف ويخترع حكاية أو قصة مستنتجاً ذلك من أبيات الشعر، كما فى حكايات عمر بن أبى ربيعة مثلاً. هنا الشعر يصبح مصدراً

الأسطورية بالميراث الأسطوري الكامن في الشعر العربي القديم، وهو ميراث حاول - كثيراً - الرواة في عصر التدوين إهماله، وطمسه، وكأن أبا الفرج - في محافظته على حضور الأسطورة داخل كتابه - يعمد إلى استعمار أسطورية الماضي إبداعياً، وإضفاء قدر من الغموض الشائئ على حكاياته وأخباره ليستلب من القارئ دهشته، وقلقه الجمالي في تلقى هذه الحكايات والأخبار والقصص، وكأن أبا الفرج - وقد جاء في عصر سيطر فيه الشعر (المتنبى مثلاً) والنقد على مجربات الحركة الأدبية - يريد أن يجذب الانتباه إلى نفسه باعتبار مؤلف نثر مبدع، يحشد طاقته العلمية والتخيلية في صوغ الحكايات، والقصص، ويحشد آلاف الشخص وعشرات الرواة، ليتساند بهم في فعله الإبدعي الذي صمم أنساقه وبنياته على وقائع حادثة من جهة، ووقائع متخيلة مصنوعة من جهة ثانية، برغم حضور قصد التأليف التاريخي ووجود الرواة.

ما أود قوله، تأسيساً على ما سبق، إن أبا الفرج قد يكون راوياً يروي ويترجم، وقد يكون مؤرخاً يؤرخ ويسجل أحياناً، لكنه، في الوقت نفسه، قاص مبدع في أحيان كثيرة، يجاوز بقصصه إطاره الزمني، ويحيل الواقع إلى خبرة معرفية يستكنه عبرها القلق الداخلي الروحي لشخصياته، ويستبطن عصره ويعارضه بهذه القصص الرائقة.

إن كتاب (الأغاني) كتاب إبداعى بالدرجة الأولى، برغم ما يتضمنه من تأريخ وترجمة ووقائع، ويرغم ما يستند إليه من رواة وأسانيد. والسؤال الآن:

هل من الممكن، إذن، أن نطالع كتاب (الأغاني) مرة أخرى من هذا المنظور؟

وهل يمكن أن نتحدث عن نراث قصصى بقليل من الزهو وكثير من التبصر المعرفى الخصب؟

ومع تنوع الشخصيات تنوع الوقائع ويتداخل بعضها في بعض مما يؤدي إلى لانهائية الحدث، واندراجه في سياق الزمن بعناصره الثلاثة، في حوار جدلي حميم بين الغياب والحضور، بين البقاء والفناء، بين عابرة اللحظة وأبديتها.

- الملاحظ أيضاً أن شخصيات أبي الفرج شخصيات شبة في الغالب، يسيطر الجنس والمجون عليها حتى في لحظات الصراع والحرب والمغامرة؛ فالسليك مثلاً يصيب أم الحارث، وعشيقه عمر بن أبي ربيعة تحكى له خبراً بفحش. وآراء هذه الشخصيات في العلاقات الجنسية - التي هي آراء عصر أبي الفرج بالدرجة الأولى - شائعة في الكتاب، مما يدل على أن فكرة التأليف هي الغالبة في معظم حكايات وأخبار (الأغاني)، وأن مؤلفها أبو الفرج يساير روح عصره الموصوف بالمجون والفحش.

ولنراجع ما يحكيه أبو الفرج في أجزاء كتابه كلها عن الجنس والشبق، خاصة في أخبار امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، والنايفة، وعمر بن أبي ربيعة، ومسلم بن الوليد وبنار وأبي نواس وسعيد بن حميد ومناذر، وابن مخارق، ووالبة بن الحباب وغيرهم.

- كذلك، فإن أبا الفرج يعمد دائماً إلى إضفاء مسحة أسطورية (أو غرائبية) على شخصياته، كما تبين من ذكره للشعراء الصعاليك وقصصهم. فالطير الذي يأكل من جثة تأبط شراً يموت: «فجعل لا يأكل منه سبع ولا طائر إلا مات». والشنفرى تدخل جمجمته في قدم من ركلها من الأزديموت، ويكمل بهذا نذر الشنفرى بأن يقتل مائة رجل من قبيلة الأزدي، هذا فضلاً عن أحاديث الغول والسعلاة والشياطين والجان، وأحاديث شق وسطيح، وغيرهم.

هذه المسحة الأسطورية التي يضيفها أبو الفرج على شخصيات (الأغاني)، تجلعلنا نتساءل عن علاقة هذه

الهوامش:

- (١) انظر مقدمة الأغاني، الجزء الأول ص ٤، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الذي أعدته لجنة نشر كتاب الأغاني.
- (٢) السابق، ص ٤.
- (٣) أعني أن أبا الفرج كان يقص تبعا لمفهومه هو عن القصة التي يتدخل فيها العجيب والمفزع، والوعظي، والخرافي مع الخيري والحكائي المستطرف. أما القصة الحديثة التي تنبني على خطة ونسق وحبكة، ويتبدى فيها مقصد التأليف فهي نمط آخر، برغم أن القصص عنصر أساسي من عناصر الموروث، أو مظهر لوجود الجنس البشري، كما نثبتنا مقولة يار جانيه المصدرة بها الدراسة.
- (٤) يظهر ذلك في تحويلة المادة الشفهية المنقولة له بخبرته في معالجة الحياة والكشف عنها إلى مادة قصصية تبين فيها عناصر قصصية عدة أبرزها السرد الواقعي، والاهتمام برصد الشخصية وتتبع حالاتها الروحية والمادية معا.
- (٥) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية - ترجمة أنطوان أبو زيد - منشورات عويدات - باريس - الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص ٨٩.
- (٦) أعني أن كل ما يتضمن شبهة سردية هو بالتالي (صورة سردية) تبدأ من المثل والقول المأثور وتنتهي بالقصة والرواية، مع الحفاظ لكل جنس أدبي بخصائصه وسماته. والصورة هنا بمعنى المظهر أو الحالة، أو النمط، لا بمعنى الصورة البلاغية.
- (٧) كتاب الأغاني في الواقع كنز إبداعي لم نكتشفه بالقدر الكافي بعد. وأترك الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي يصف هذا الكنز وذلك من حوار له أجراه معه الناقد الدكتور حامد أبو أحمد، يقول البياتي: في السنوات الأخيرة اكتشفت منجما للإبداع الشعري في المخيلة العربية، فأكثر موسوعة ملحمة عالمية في نظري هي كتاب الأغاني، إذ إن مؤلفه يفتح الأبواب على فنون وأنواع أدبية لم يحاول أي أديب عربي أن يلتقطها، منذ تأليف هذا السفر الكبير حتى الآن، فهذا السفر العظيم ملئ بالنماذج البيئية والشخصيات التاريخية والواقعية والأسطورية والأقنعة والرموز التي يمكن لها أن تنفذ عصوراً شعرية وروائية بأكملها، والغريب أن كاتباً كبيراً من الأرجنتين هو «بورخيس» كان أول من التقط هذه الإشارات وحاول أن ينوع على أوتارها دون أن يدخل في عالمها الواسع العريض بحكم عدم اطلاعه على هذا السفر النفيس بكامله، إن الأصغهاني استطاع أن يهرب أشياء كثيرة، وبخاصة خفايا القضايا السياسية، من خلال ادعائه الرواية والسرد، فاستخدم أسلوباً سحرانياً هو التماهي بينه وبين الأبطال، ففي الأغاني ما يقرب من عشرة آلاف شخصية واضحة المعالم، لكنه نقلها من واقعها الاجتماعي إلى واقع إبداعي من خلقه... وتجدر الإشارة إلى أن تقادنا وباحثينا الذين تعاملوا مع الأغاني تعاملوا معه على أنه كتاب تاريخي لا على أنه كتاب إبداعي في أصل الأول. ونرى ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر في (حديث الأربعماء) لطف حسين (وفن القصص) محمود تيمور (ومصادر التراث العربي) لمر الدين إسماعيل (ورحلة التراث العربي) لسيد حامد السجّاج.
- (٨) في تحليل القصص الثلاث الخاصة بالصماليك لم يغب عن الفهم نموذج (الفاعل) لدى جريماش، والنماذج التحليلية التي قدمها فلاديمير بروب عن الحكايات الشعبية الروسية، إلا أنني احتفظت لنفسى بخصوصية الأداء الفردي للنموذجين وبخصوصية القصص العربية الماثلة في كتاب الأغاني، تبعا لخصائصها، ووقائعها.
- (٩) الأغاني، الجزء العشرون، ص ٣٧٥.
- (١٠) السابق، ص ٣٧٨ - ٣٨٠.
- (١١) الأغاني، الجزء الحادي والعشرون، ص ١٢٧.
- (١٢) السابق، ص ١٢٨.
- (١٣) السابق، ص ١٣١ - ١٣٢.
- (١٤) السابق، ص ١٩٢ - ١٩٤.
- (١٥) الأغاني، الجزء السابع عشر، ص ١٣٣.
- (١٦) في لسان العرب تأتي الحكاية مرادفة للخبر والحديث، أما القصة فهي تختلف قليلا عن ذلك في كونها مكتوبة، أو من صنع القاص الذي يرويها شفاة برغم أن المواد الثلاث للحكاية والخبر والقصة مترادفة جميعا تقريبا في مفاهيمها. يقول ابن منظور في مادة (حكى): «الحكاية كقولك حكيت فلانا وحكايتك فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجازه». وحكيت عنه الحديث حكاية... وحكيت عنه الكلام حكاية وفي مادة (خبر): «الخبر بالتحريك: واحد الأخبار، والخبر: ما تكلم من نأ عن مستخبر. ابن سيده: الخبر النبأ، والجمع أخبار وأخبار جمع الجمع، فأما قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَحْذَرُ أُنْحَارُهُ﴾ فمعناه يوم تنزل خبر بما عمل عليها... يقال تخبر الخبر واستخبر إذا سأل عن الأخبار ليعرفها».
- (١٧) وفي مادة (قصص): يقول ابن منظور «القص فعل القاص إذا قص القصص، والقصة معروفة، ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام ونحوه، قوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾ أي نبين لك أحسن البيان... والقصة: الخبر وهو القصص... والقصص بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب... والقصة: الأمر والحديث... وقص عليه الخبر قصصا. يقال: قصصت الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها، أقصها قصا، والقص: البيان، والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتبع معانيها وألفاظها والذي تجدر الإشارة إليه هنا هو أن مفهوم القصة المكتوبة يستتبع البيان ويراد المعاني والألفاظ وهو ما يفرقها عن الخبر أو الحديث أو الحكاية.

- (١٦) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي - النظمة الثالثة - دار العلم للملايين - بيروت، ١٩٨٤، ص ١٢٤. ويمكن مراجعة الفصل الرابع في الكتاب وعنوانه: «الأساق النبوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي».
- (١٧) الأغاني، الجزء الأول، ص ٧٦.
- (١٨) السابق، ص ٧٩.
- (١٩) السابق، ص من ١٨٢ - ١٨٣.
- (٢٠) السابق، ص ٣٩٨.
- (٢١) السابق، ص ٤١٠.
- (٢٢) انظر مقالتي: «حركة السرد القرآني»، مجلة «الثقافة الجديدة»، العدد ٦١، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٣، ص ٣٢ - ٣٧.
- (٢٣) الأغاني، الجزء الأول، ص ٦٧، ٦٨.
- (٢٤) السابق، ص ٣٠٢.



نظرية الحب الدنيوى عند العرب

لويس أنيتا جفن .



باعتباره حالة القلب، أو العقل، أو الروح - عكف مؤلفونا جميعا عليه. وتنطوى أعمالهم الموسوعية على عناصر مستقاة من كل هذه المصادر.

والعامل الرئيسى فى تحديد شخصية هذه الكتب هو العامل الدينى. فتوجه الكتاب وأسلوب تأليفه، بالإضافة إلى تفصيلات صغرى معينة، محكوم - أساسا - بميول المؤلف الأخلاقية والدينية. وسيتم إدراك تأثيرها عند مناقشة البنية الشكلية للأعمال، والتقسيمات الرئيسية للآراء. وسوف نرى كيف أن هذه الميول تؤثر فى معالجة المؤلف، أو استخدامه لعناصر نظرية الحب الدنيوى - الأحاديث النبوية، آيات القرآن، النوادر، القصص، الشعر، الفلسفة، وهلمجرا - إلى جانب الخطة والخلاصة العامة للأعمال. وفى بعض الحالات، قد لا يعلن الكاتب رأيه بوضوح فى النص، قد يحجم - حقا - عن التعبير عنه. ولكن لدى مقارنة عمله بالأعمال الأخرى فى الموضوع نفسه، فإن الكثير من دعاواه يتركها الواضح.

١ - العناصر والمواد الأولية للنظرية العربية للحب الدنيوى

ساهمت مجموعة كبيرة ومتنوعة من العناصر فى تشكيل الكتابات الخاصة بنظرية الحب الدنيوى. وتختلف هذه المواد الأولية - فيما بينها - اختلافا تاما سواء فى المجال أو الجذور. فهى تمثل العديد من روافد الثقافة والمأثورات التى أسهمت فى تكوين الحضارة الإسلامية العربية، بالإضافة إلى فروع المعرفة التى تطورت داخلها. إنهم الشعراء وسادة النثر العرب، والأطباء والفلاسفة اليونانيون، وعلماء الحديث والرواة والوعاظ الشعبيون، وعلماء الدين والفلاسفة والمتصوفة المسلمون. وفى محاولتهم بحث ما يمكن معرفته عن الحب -

• ترجمة: رفعت سلام. ويمثل هذا المقال فصلاً من الكتاب المعنون (Theory of Profane Love among the Arabs: The Development of the Genre).

للويس أنيتا جفن: Lois Anita Giffen: أستاذ الأدب والحضارة، جامعة نيويورك.

● آيات القرآن والسنة

نتيجة للسلطة التي امتلكها القرآن والسنة الأحاديث التي تنقل أقوال النبي وتصرفاته ، فقد لعبا دوراً كبيراً في تشكيل المواقف الإسلامية للسلوك الأخلاقي . ولهذا ، كان من الطبيعي أن يتم الاقتباس من هذين المصدرين - في كتب الحب - كبرهان في مسائل الصواب والخطأ ، ما يستحق المدح والقدح ، اللائق وغير اللائق بالمسلم . وفي مثل هذه الحالات ، كان اهتمام المؤلف ينصب - في العادة - على ما هو مهذب ، أخلاقي ، فاضل ، أو ما يرضى الله . أكثر مما ينصب على تصنيف فعل معين إلى «حرام» أو «حلال» . وهو ماتم تقنيته في حديث «أبغض الحلال عند الله الطلاق»^(١)

والسنة التي تعالج السلوك الأخلاقي ، الطاهر ، أو المذهب ، ترد - بصورة كثيفة - في (اعتلال القلوب) و (ذم الهوى) و (روضة المحبين) ؛ تلك الأعمال التي تشكل نمطا تحتيا Subtype متميزا ، ذا توجه أخلاقي ، لهذا الأدب ؛ وستتم مناقشتها - باعتبارها كذلك - في موضع تال . وكان مؤلفو هذه الكتب حريصين على أن يضعوا في اعتبارهم أولوية مسؤولية المسلم وعلاقته بالله في مظاهر نظرية الحب الديني كافة . ولهذا السبب ، فتمة «أحاديث» معينة - بحكم طبيعتها - تظهر في أعمالهم بصورة بارزة ، دون أن تجد لها مكانا في أعمال أخرى مكتوبة بالروح العلمانية التي يتسم بها الأدب العربي . والمثال على ذلك يكمن في ذلك الحديث الذي يأمر المسلم بغض بصره عن غير المحارم بالنسبة له . ومن الأحاديث الأخرى المشابهة النهي عن الانفراد بالنساء أو الفتيات ، وتحاشي الجلوس معهن في مرمى بصر واحد أثناء التجمعات الاجتماعية ، والتحذيرات - بروح مشابهة - من التهديد الذي تمثله المرأة على الحياة الأخلاقية عامة : «ما تركت بعدى فتنة أضرب على الرجال من النساء» . «أخوف ما أخاف على أمتي النساء والخمر»^(٢)

ولا تقدم آيات القرآن والأحاديث النبوية هاديا إلى الأخلاق والتقوى والسلوك القويم فحسب ، بل تقدم - أيضا - مرجعا في نفاذ البصيرة بشأن الإنسان والعالم والله . وثمة حديث نموذجي من هذا النمط يرد في جميع الكتب - تقريبا - التي تتناول الحب أو الصداقة ، هو ذلك الحديث الشهير الذي يشرح جاذبية شخص ما لآخر كالجذب الشبيه إلى الشبيه . ونقل عن عائشة أنها قدمت الرواية التالية لحديث النبي في هذا الموضوع :

«أن امرأة كانت تدخل على قريش فتضحكهم ، فقدمت المدينة فنزلت على امرأة تضحك الناس ، فقال النبي صلى الله عليه وسلم : على من نزلت فلانة ؟ فقالت : على فلانة المضحكة . فقال : الأرواح جنود مجنونة ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تناكر منها اختلف »^(٣)

والتقسيمات الأكثر أهمية وجوهية للآراء في النظرية العربية للحب الديني ، شأنها شأن التقسيمات العادية العديدة ، تنبع - بصورة مباشرة أو غير مباشرة - من الاختلاف في استخدام أو تفسير آيات معينة من القرآن ، أو أحاديث نبوية معينة . وهذا الاختلاف في الرأي - الذي ينطوي على تضمينات أخلاقية أو دينية واضحة - هو الحافز على الجدل المحتدم . وفي الموضوعات الأقل حساسية ، يكتفى الكتاب باقتباس الكثير من الآراء والنظرات المختلفة ، دون إبداء ميلهم إلى أي منها .

وثمة العديد من الآراء التي تشكل جزءاً من نظرية الحب ، وترتكز على نصوص مقدسة ليست موضع جدل ، وتلقى قبولا عاما . ولهذا - على سبيل المثال - يوافق الجميع على بذل ما في وسعهم لتحقيق الاتحاد الشرعي بين المحب والمحبوب ، حتى لو استلزم الأمر - في ظل ظروف معينة - قيام المرء بتضحية مالية أو عاطفية كبيرة . وتبدأ البراهين والأمثلة التوضيحية على ذلك بالسنة التي تقدم حالة حاول فيها النبي أن يعيد الجمع

■ الشعر

يمثل الشعر مصدر اقتباس لكل الأعمال المتعلقة بنظرية الحب، إلى درجة أن بعضها يعتبر - إلى حد كبير - مختارات شعرية. وكثيراً ما تتحول المناقشات فى الحب إلى الشعر، لتمثيل الأفكار موضع المناقشة بصورة مناسبة، ولتدعيم آراء المؤلف، أو للتعبير عن فكرته بصورة أكثر ملاءمة. وينتمى الشعراء المنقول عنهم إلى مختلف القرون، ورغم تفضيل الشعراء القدامى (الجاهليين، والأمويين، والعباسيين الأوائل). وكثيراً ما ينظم المؤلفون أنفسهم القصائد للتعبير عن عاطفة، أو فكرة، أو تجربة خاصة. وللوهلة الأولى، يمكن أن يبدو ذلك كما لو أن مثل هذا الاستخدام المكثف للشعر لم يكن سوى مجل لشهية العرب النهممة إلى الشعر. ويبدو أن للشعر وقع السحر عليهم، إلى حد أن هؤلاء المؤلفين الذين يشنون تهجماً عقائدياً حاداً ضد الحب المشبوب، لا يستطيعون أن يقاوموا إغواء ما يملأ صفحات من الشعر الذى يلوح تصويده المغوى لفكر العاشق ومشاعره فعالية مضادة لغايات المؤلف.

قد يبدو الشعر - إذن - هامشياً بالنسبة للفكرة الرئيسية للمؤلف؛ مجرد تزيين أو تنميق للأفكار الأساسية. والملاءمة المدهشة لبعض القصائد التى يستخدمها يمكن أن تكون محض صدفة، أو ترجع إلى حقيقة أن ثمة ذخيرة هائلة من الشعر يعتمد عليها فى موضوع الحب (٧). ورغم أن تلك الحالة هى الغالبة، فلا مفرّ أمام المرء من استنتاج أنه فى بعض الحالات يصبح العرض التشرى للنظرية ثانوياً بمقارنته بالشعر (أكثر من العكس)، بمعنى تحول أفكار الشعر العربى وصوره إلى أن تكون المادة الأولية للصياغات النظرية.

ويبدو أن تطوّر متن أصيل لمفاهيم نظرية عن الآليات النفسية والشعورية أو الروحية للحب قد نشأ من التجميع التصنيفى لأفضل ما فى الشعر العربى حول هذه الموضوعات. وفى الحقبة العباسية، بدأ رجال من قبيل

بين امرأة ناشز وزوجها الذى أصابته مصيبة (٤). ويتم النظر إلى مثل هذه الأفعال بوصفها تعبيراً عن فضائل الشفقة والشهامة والتراحم و- أحياناً - ضبط النفس. ويضيف المأثور الإسلامى أن الله سوف يكافئ بسخاء مثل هذه الأعمال.

والسنة النبوية ليست الوحيدة - بالطبع - التى أحسن استخدامها فى هذه الكتب، فهناك العديد من المأثورات - عن أقوال وتصرفات رجال دين وسياسة، من بينهم شخصيات أجنبية ومما قبل الإسلام - يتم استخدامها فى البرهنة وضرب المثل التوضيحي، والنهذيب والتسلية (٥). وكثيراً ما نلمح هذه المأثورات الأخرى إلى فكرة عدم وجود سنة نبوية ملزمة، أو يتم استخدامها (المأثورات) بوصفها شواهد مؤيدة توفر تفصيلاً إضافياً فى الموضوع. وبالفعل، كما فى حالة بعض المأثورات الشرعية والمأثورات الأخرى، فمن المحتمل - بدرجة كبيرة - أن تكون بعض أقوال الصحابة والمسلمين الأوائل هى المأثورات الأسبق، بينما تم وضع المأثورات المنسوبة إلى النبى موضع التداول فى فترة لاحقة.

وثمة استخدام آخر للأحاديث النبوية فى هذه الكتب - وإن يكن أقل أهمية - يكمن فى اعتبارها شواهد نصية على المعنى، أو على استخدام كلمة أو مصطلح. وخلال القرون الأولى من فقه اللغة العربية، كانت الأحاديث النبوية تعتبر غير صالحة للتحقيق النحوى، لأنه كان من المتفق عليه أنها لا تتضمن النص الأصلى للنبى أو الصحابة، بل تقتصر على المعنى. واعتبرت تعبيراتها متأثرة بالرواة المتأخرين الذين كانت معرفتهم برهافة التعبير العربى الخالص موضع شك. ومن ناحية أخرى، لا يبدو مؤلفو المعاجم أى تردد - منذ بداياتهم المبكرة - فى استخدام الأحاديث بوصفها شواهد فى علم الدلالة، لتفوضى المكانة الدينية للأحاديث - فى خاتمة المطاف - إلى استخدامها العام المتزايد نموذجاً للعربية الخالصة (٦).

بديهية الحب، وأحد أسرارها. ولهذا، يمعن الكتاب النظر في أسباب الحب. والمثل التوضيحي الأثير على ذلك تلك النادرة المتواترة عن عزة وكثير.

«يحكى أن عزة دخلت على الحجاج فقال لها : يا عزة والله ما أنت كما قال فيك كثير، فقالت : أيها الأمير، إنه لم يرني بالعين التي رأيته بها» (٩).

ويتحدث الجاحظ - أيضا - عن امرأة لا يبدو عليها أنها تملك ما يستحق الإطراء إلا بعض الملامح الأنثوية غير المميزة، التي تجعلها أثيرة لدى قلب زوجها (١٠). ولهذا السبب، يبدى الكتاب في نظرية الحب اهتماما أكبر بالقصائد التي تصف الملامح النفسية والروحية للحب، ومن بينها - على سبيل المثال - الأوصاف الشعرية لدور العين والقلب والإرادة في عملية الوقوع في الحب. ويوفر الشعر الكثير من المواد للتحليل النظري لهذه الظاهرة. وقد خصص ابن قيم الجوزية فصلين (١١) من كتابه لنزاع متخيل بين العين والقلب على معيار مسؤولية كل منهما عن نكبة العشق. وأوضح ابن القيم - خلال الحوار والمناقشة الثرية الموشاة بالقصائد - الحالة النفسية للنظرة الهائمة التي أتلفها الحب، أو المتيمة. ويعرض لهذه العملية في ذروتها، حيث يمكن للعقلية المتأملة والباحثة - التي تعكف على الشعر والمصادر الأخرى - أن تستخلص الدروس والمبادئ منها، لتقدم ما يمكن أن نسميه نظرية الحب.

إن تنميق الأسلوب - ذلك الملمح النمطي - في الشعر العربي، وحقيقة أن الرابطة المنطقية بين البيت والبيت التالي له - وخاصة في القصائد الأقدم - ليست واضحة دائما، وقد لا تكون موجودة، يفرضان بعض الصعوبات الخاصة على الكتاب الذين يستخدمون الشعر بوصفه نصوصاً تدللية أو أمثلة توضيحية. ولربما يعبر بيت منمق - بصورة خاصة - عن مركب كامل من

محمد بن داود في تجميع القصائد وفق موضوع أو فكرة واحدة، في مقارنة مختلف الطرق في التعبير عن الفكرة نفسها. وأسلمت هذه الفعالية النقدية نفسها إلى وعى دقيق بالنطاق الكلي لمشاعر ومواقف وتجارب الحب. وبرغم أن الجامع أو الناقد كان واعيا بحقيقة أن الشاعر ربما كان يصور - فحسب - إدراكاته ومشاعره الآنية الخاصة، فإنه كان واعيا - أيضا - بأن تأثير فعالية الشاعر يكمن في التوحد بالتجربة العامة لمستمعيه. وبالتالي، فليس ثمة ما هو أكثر عمومية من الحب، وكان على الشاعر أن يدفع مستمعيه إلى الإحساس بأنه قد لمس نبض الواقع.

وفي محاولة الشعراء العرب - منذ بداية عصر الخلفاء العباسيين الأوائل - أن يتفوقوا على بعضهم البعض، فقد وسعوا - من خلال الاستعارة والخيال - من إمكانات التعبير المنمق عن تجارب المرء في الحب. فالمعاناة من أجل قول شيء ما بارغ أو جديد، من أجل الفوز بالإطراء ورعاية أولى الأمر، والميل إلى تحريب موضوعات شعرية جديدة، قد أضاف إلى غزارة الشعر وجدته. ومع ذلك، فقد أصبح بعضه مبهما ومتكلفا بصورة ميعوس منها، وفقد رنة الحقيقة. وبالطبع، فمثل هذا الشعر لن يكون مجدياً بوصفه مصدراً لنظرية الحب. وكان محمد بن داود الأصفهاني - الذي جمع في (كتاب الزهرة) مختارات في الحب، وعلق على بعض القصائد - قاسيا للغاية إزاء التصورات غير الواقعية بها.

وبرغم أن القصائد التي تلمح إلى الجمال الجسدي للمحوبة تظهر في أعمال نظرية الحب، إلا أن الكتاب - بدرجة تكون قاعدة - لا يهتمون كثيرا بتحليل أو وصف الملامح البديعة للجمال الرجولي أو الأنثوي، والجاذبية الحسية للملامح معينة (١٢). ومن حيث المبدأ، فمن المسلم به أن الجمال مسؤول عن استثارة الحب، ولكن المسلم به - أيضا - أن الجمال فيما يراه إنسان ما ليس - بالضرورة - جمالا في نظر الآخر. تلك هي

الأفكار ، فيظهر - لهذا - مرات عدة في العمل نفسه ، ليضرب المثل التوضيحي على هذه الأفكار .
وحيثما تفقد الفكرة تواصلها من بيت لآخر ، فقد يجبر الكاتب على اقتباس الأبيات الاعتراضية ، قبل أن يصل إلى البيت الثاني الذي يبحث عنه . ومن ناحية أخرى ، فثمة حالات عدة يكفي فيها بيت واحد أو شطر للتمثيل التوضيحي على المسألة موضع المناقشة ، ولكن المؤلف الواعي بالتقليد التجميعي - الذي يمثل جزءاً من هذا الأدب - لا يمكنه أن يتوقف عن اقتباس أبيات إضافية ، أو حتى القصيدة كلها .

ولا تعتبر الاكتشافات والملاحظات الخاصة بسيكولوجية الحب - بالطبع - فريدة ، بالنسبة للعرب أو العالم الإسلامي الوسيط ؛ فكل أمة ، وكل جيل - حقا - يتصارع بطريقته الخاصة مع أسواره غير المكتشفة . ولنا بصدد تقرير ما إذا كان العرب في العصر الوسيط يفوقون الشعوب الأخرى في إدراكهم للموضوع أم لا . فمن الواضح - على أية حال - أن سمات الشعر العربي ، وشبعية الحب - بوصفها موضوعاً للشعراء - قد ساهمت كثيراً في تطور النظرية العربية للحب الديني .

■ النوادر والحكايات

وعلى هذا النحو الذي كانت عليه الكتب الموسوعية العربية ، فإن النوادر والحكايات التي تظهر فيها تنقنع - جزئياً ، على الأقل - بالتاريخية . ويرافقها - في بعض الحالات - سلسلة من الرواة ، وتنسب - في العادة - إلى سلطة ما لها احترامها . وقليل ما يستخدم المؤلفون العرب - في العصر الوسيط - الروايات غير الموثوقة ؛ فالكثير من روايات الاختلاق الحر - من هذا القبيل ، التي توجد مختلطة بتلك المتقنة بالتاريخية في (ألف ليلة وليلة) - نادراً ما اعتبرت محترمة بما يكفي للفت انتباه الدارسين والأدباء المحترمين (١٢) .

والى حد ما ، تستخدم النوادر والحكايات - في الغالب - لأداء وظيفة الشعر نفسها في الكتب الخاصة بنظرية الحب ؛ فكلاهما مصدر الصياغات النظرية ومادة التمثيل التوضيحي لها . وغالبيتها العظمى قصيرة تماماً ، مجرد سطور قليلة أو فقرة أو فقرتين . ولهذا ، فسبب تضمينها في موضع معين سهل الالتقاط بالنسبة للقارئ . وكما في حالة الشعر ، فإذا ما كان الاقتباس شهيراً ومناسباً للسياق ، فلسوف تبدو التعميمات النظرية - في بعض الحالات - وقد تحققت من خلال التأمل في هذا المقتبس . وأحياناً ما تأتي النادرة - مهما كان قدمها ، ودورها في إضاءة مسألة ما - نوعاً من البرهان التأكيدى أو المثل التوضيحي لقول فصل من قبل سلطة لها وزن أكبر .

وتتوقف وظيفة النادرة أو الحكاية - في الكتب المتعلقة بنظرية الحب - على شخصية الكاتب ، فمؤلفو الأعمال التصنيفية والتحليلية - في الموضوع - غالباً ما يستخدمون النوادر والحكايات على أساس أنها براهين أو أمثلة للأفكار موضع المناقشة . وإذا يمتلك الكتاب طبيعة المختارات المجمعة عن الحب ونظرية الحب ، فيمكن - ببساطة - تلاوته بوصفه تمثيلاً إيضاحياً لظاهرة الحب وتصنيفه . ولكثير من حكايات الحب شهرة إلى حد أن المرء لا يجد مفراً من استنتاج أن تصنيفات المؤلفين لأنواع الحب (أو عناوين الفصول) هي - في بعض الحالات - مجرد نكتة لإعادة حكي هذه الحكايات ، التي لا يمل منها العامة أبداً ، كما هو واضح (١٣) .
وفي مثل هذه الحالات ، فلا مناقشة حقيقية - في الغالب - بعد الجزء التمهيدى من الكتاب ؛ فالكاتب قد أرضى نفسه والقارئ بتصنيف طائفة من حكايات المحبين ؛ «فالحب - عزيزي القارئ - يجيء في هذه الأنواع...» .

وبرغم أن معظم النوادر والحكايات تدور حول المسلمين ، من عرب المدن والبدو «ثمة بعضها يدور

«قال صاحب الصحاح :

... وأما الحبُّ بكسر الحاء فلفظةٌ في الحبِّ وغالب استعماله بمعنى المحبوب . في الصحاح : الحبُّ المحبة وكذلك الحبُّ بالكسر ، والحب أيضا الحبيب مثل خَدَن وخسدين . قلت : وهذا نظير ذبح بمعنى مذبح» (١٦)

وفي مناقشته لأصل ومعنى كلمة عشق يقول:

قال ابن سيده :

العشق عجب المحبِّ بالمحبوب ، يكون في عفاف الحبِّ ودعارته ، يعنى فى العفة والفجور . وقيل : العشق الاسم والعشق المصدر . وقيل هو مأخوذ من شجرة يقال لها عاشقة تخضر ثم تدق وتصفّر (...)» .

وقال الفراء :

«العشق نبت لزج . وسمى العشق الذى يكون من الإنسان للمصوفة بالقلب . وقال ابن الأعرابي العَشَقَةُ اللبلاية تخضر وتصفّر وتعلق بالذى يليها من أشجار» (١٧) .

وهناك أمور واضحة فى أصول الكلمات والاستخدام والمعنى ، ولكن المرء غالبا ما يعثر على نوع مختلف تماما من مناقشة المصطلحات التى ليست مفصولة - تماما ودائما - عن المسائل السابق توضيحها ، التى تجيء - أيضا - عن طريق فقهاء اللغة . وفى هذه الحالات ، فالسؤال المطروح أو الضمنى هو : «ما العشق (أو الهوى) إلخ ؟» . والمعلومات المستنبطة فلسفية ثقافية بقدر ما هى لغوية . ورغم أن المصادر الأصلية لمثل هذه المعلومات تغفل الاسم فى الغالب «فإن الدارس الذى يتكرر اسمه كثيرا هو الأصمعى (٧٣٩/١٢٣) - (٨٣١/٢١٧) ، فقيه اللغة والمعجم المبكر (١٨) . وقد

حول غير المسلمين وغير العرب - من الإسرائيليين ، وقدامى اليونانيين ، والهنود ، والفرس فيما قبل الإسلام - بالإضافة إلى غير المسلمين من الأقليات التى تعيش فى مجتمعات إسلامية . ولا دهشنا أن تتبدل - تماما - الحكايات ذات الأصول الأجنبية وفق الزمن الذى تروى فيه ، فى هذه الكتب . فحكاية «سوزانا والشيخ» الواردة فى السفر المنسوب إلى دانيال - على سبيل المثال - تظهر ويتكرر ظهورها - طوال قرون - فى أشكال مختلفة متبدلة ومختصرة ، قبل أن يقدم «داوود الأنطاكي» نصها الصحيح المنقول مباشرة من سفر دانيال ، وبلغت الانتباه إلى هذه الحقيقة (١٤) .

■ معارف مؤلفي المعاجم وفقهاء اللغة

يمثل التصنيفان العامان للمادة الأولية ، اللذان سبق ذكرهما - الشعر والنوادر أو الحكايات المتعلقة بالحب - أكثر التصنيفات التى تم استخدامها بصورة دائمة ، والتى ساهمت فى تشكيل كل ملمح من نظرية الحب . وهناك عنصر أكثر محدودية وتحديدًا - برغم ضرورته - هو المعلومات المأخوذة عن مؤلفي المعاجم وفقهاء اللغة عن أصول وتاريخ الكلمات المستخدمة فى الحب ، ومعناها الدقيق ، واستخدامها المناسب . وقد استدعت هذه المسائل المعالجة المبكرة فى هذا الكتاب ، برغم أن بعض المؤلفين لم يروا - بصورة واضحة - أى احتياج إلى ذلك (١٥) . وبصورة عامة ، فإنه يقتصر - فى ذلك - على اسم المؤلف ، برغم ذكر اسم العمل فى بعض الأحيان ، الذى لا يعدو أن يكون فى العادة أحد المعاجم . ويمكننا أن نتخذ مقطعا من (روضة المحبين) لابن قيم الجوزية نموذجا للمعالجة المكتملة لهذا الملمح من الحب ؛ فبعد خطبة تحتل مساحة صفحة عن نظريات أصول كلمة «حب» ، وكيف جاءت من الجذر «ح ب ب» ، ينتقل إلى مناقشة الأنماط والمعاني الصرفية للكلمات الأخرى المرتبطة بالحب والمشتقة من الجذر نفسه :

ذى بال « أو أنه نتيجة لخلل ما فى وظائف الأعضاء . وهؤلاء الكتاب الذين لايهتمون سوى بتسليية القارئ » وإصدار الأحكام له ، من خلال تقديم وجهات النظر المسلية والجازمة ، يتخذون موقفا مستقلا ، ولا يؤكدون نموذجا لإحدى النظريات الفلسفية أو العلمية على حساب نموذج آخر .

وتبدو بعض الآراء كأنها اقتباسات دقيقة من الأعمال اليونانية فى الأخلاق أو الطب (باعتبار الحب نوعا من المرض) . ويسدو أن بعض المؤلفين الأوائل قد أخذوها من الترجمات العربية للأعمال اليونانية « إن لم يكن من النصوص اليونانية ذاتها ، أو من بعض الأعمال العربية التى تتضمن مقتطفات وملخصات للأعمال اليونانية . ولا قيمة لحقيقة أن فترة حياة ابن داود - مؤلف (كتاب الزهرة) - قد تصادفت مع فترة النشاط الأعظم للترجمة . فنحن نعرف أنه كان راوية للتقاليد الدراسية عن «الكندى» (٢١) ، وبممكننا - بالتالى - أن نستنتج أنه قد تلقى الدرس على يديه ، حيث اشتملت أعماله على مجالات الفلسفة والعلوم اليونانية كافة . ولو أنه لم يدرس مثل هذه الموضوعات على الكندى « فلا بد أن الفرصة كانت متاحة له - على الأقل - لتصحيح المعلومات اعتماداً على النصوص الأصلية ، ومن خلال الأصدقاء العليمين بها . ومن الواضح - على أية حال - أن غالبية المؤلفين ، فيما تلا القلة الأولى التى ألقت فى نظرية الحب ، قد استعاروا أقوال الأطباء والفلاسفة كما وجدوها فى الأعمال المبكرة حول الموضوع نفسه .

لقد كانت هناك نظريات حول الحب لها أصولها فى مختلف الفلسفات «الثنوية» فى الشرق ، وكانت معروفة فى دوائر المتعلمين فى العالم الإسلامى . ويقرر المسعودى أنه كان يعرف ماكتب فى الموضوع ، ولكن الكتاب الذى يقول إنه يحتوى النظريات ليس متاحا لنا ، لسوء الحظ (٢٢) . وفى كتابه (مروج الذهب) ، يقدم تفسيراً زرادشتياً لطبيعة الحب (٢٣) . ومراجع آراء هؤلاء

طاف بالبدو العرب ليدون القصائد والمواد الأخرى لفقه اللغة من أفواههم . وسجل العديد من الأقوال التى سمعها من بسطاء الرجال والنساء فى الصحراء ، مصورا البلاغة العربية الحقيقية وورع أهل السهول ، وإدراكهم العميق - أحيانا - للأشياء الأعمق فى الحياة . ومن ذلك « ماتم اقتباسه ليصور تفسيرين مختلفين لماهية الحب » (١٩) . وفى محاوره أخرى ، ينقل الأصمعى أنه سمع رأيا آخر حول طبيعة العشق :

«سألت أعرابياً عن العشق فقال : جَلَّ والله أن يرى ، وخفى عن أبصار الورى ، فهو فى الصدور كامن ككمنون النار فى الحجر ، إن قُدح أورى ، وإن ترك نوارى . وقال بعضهم : العشق نوع من الجنون ، والجنون فنون فالعشق فن من فنونه» (٢٠) .

● آراء الفلاسفة والأطباء

والعديد من المقطوعات الواردة بهذا الكتاب ، التى تتناول المسائل النظرية لماهية الحب وأسبابه وآليات استهلاكه وتطوره وعلاماته وأعراضه ، مأخوذة عن الفلاسفة والحكماء والأطباء ، سواء كانوا يونانيين «إغريقيين» أو ورثتهم من المسيحيين الشرقيين أو المسلمين . ولانص - دائما - على اسم المصدر المنقول عنه بالفعل ؛ بل عادة ما نستخدم - فى ذلك - جملة من قبيل «الفلاسفة القدماء» . ولهذه الآراء - فيما يبدو - وقع السحر على العرب ، لأنها تقدم شروحا وافية - وأحيانا تفصيلية - للظواهر ، بطريقة أخرى غامضة وغير تفسيرية . ومختلف النظريات المتاحة تقدم تفسيرات ترضى كل تحولات العقل . وأحسن هؤلاء الكتاب الذين حاولوا التشكيك فى «العشق» و «الهوى» استخدام سلطة الآراء السلبية ، مثل تلك التى تصف الحب بأنه ضلال أعمى بلا عقل . لا يؤدى إلى غاية حميدة ، وأنه انشغال عبثى لقلب فارغ من أى شيء

الأشخاص أو الفرق ليست معروفة في كتب نظرية الحب، ربما بسبب التحيزات القوية ضدهم في العالم الإسلامي^(٢٤).

ويبدو محاولة استقصاء الشذرات التي ترجع إلى الفلاسفة والأطباء اليونانيين جدية بالاهتمام. وعلى أية حال، فهذه المهمة تتطلب - في معظم الحالات - خبرة من المتعاملين مع الأعمال اليونانية التي كانت معروفة آنذاك في العالم الإسلامي. وثمة فكرة عن الاكتشافات المحتملة التي يمكن أن نسفر عنها مثل هذه الاستقصاءات ترد في تحليل «ريتشارد فالزر» لأحد هذه الاقتباسات من (كتاب عطف الألف المألوف على اللام المعطوف) للدبلمي (القرن الرابع / العاشر)، وهو أقدم كتاب سحرى موجود بكامله عن الحب. وينتهي «فالزر» إلى أن المقطوعة ربما تمثل - بصورة جيدة - شذرة من حوار مفقود لأرسطو^(٢٥). والصعوبة التي تعقد تحقيق مثل هذه الشذرات تكمن في أن بعض الاقتباسات قد تمت نسبتها من قبل المؤلفين العرب إلى أكثر من مرجع. وتلك هي حالة الشذرة المأخوذة من الدبلمي^(٢٦).

٢-

تطور الشكل والمضمون

في هذه الأعمال

عندما يبحث المرء تطور هذه المجموعة من الأعمال، طوال ما يقرب من ألف عام، فسيجد ملامح معينة للشكل والمضمون تطرح نفسها للتحليل والوصف، وتكشف عن وحدة حقيقية و - أيضا - بعض الاختلافات. تكمن الوحدة في تطور الملامح التقليدية والنمطية للشكل والمضمون «ويستند الاختلاف على تنوعات صغرى لهما» أو اختلافات في الروح أو الحافز الذي سيطر على المؤلفين؛ فقد كتب بعضهم بروح

الأدب الأكثر علمانية، فيما كان البعض الآخر محكوما باعتبارات دينية وأخلاقية؛ ولكن الروح التي كتبوا بها كان من الصعب - في الواقع - أن تكون أدبية خالصة «ولا حتى ذهنية بمكاملها، برغم أن التوازن - في أي عمل مفرد - عادة ما يميل بصورة ثقيلة إلى هذا الاتجاه أو ذاك».

وخلال بنية أو مضمون الأعمال العشرين في هذه المجموعة موضع البحث، فإن تكرار ملامح معينة لابد أن يلفت الانتباه. وأوضح هذه الملامح - وهو ما سبق أن أشرنا إليه، في موضع سابق - هو التقسيم الثنائي للمضمون إلى:

- ١- مناقشة جوهر وطبيعة وأسباب وأسماء وأنواع الحب، والتمايزات بين هذه الأنواع.
- ٢- «أحوال» المحبين، وهو مصطلح يغطي أنواعا عدة للتظير حول سلوك المحبين، وخطط تصنيف المحبين وأحوالهم في الحب.

ويمكن رؤية بدايات هذين النمطين لموضوع البحث في مقالتي الجاحظ القصيرتين، بالإضافة إلى المقالة المجهولة المؤلف عن الحب «التي تتضمن شذرة منقولة عن أحمد بن الطبيب السراخسي، والتي سبقت مناقشتها».

ولقد قلت إن هذا التقسيم الثنائي لموضوع البحث هو تقسيم واضح، برغم أنه لم يكن دائما - في البداية - بهذا الوضوح بالنسبة لي، ولم أصادف هذه الأعمال موضع مناقشة الباحثين الغربيين، وفق هذه المصطلحات. وقد خطرت ببالي الدلالة الكاملة لمصطلح حال (والجمع: «أحوال») للمرة الأولى - خلال تصنيف مضمون هذه الأعمال - عندما قرأت مقدمة كتاب (روضة العشق) للكسائي (القرن السابع / الثالث عشر). يتحدث الكسائي عن أول الأعمال التي تناولت الحب، دون أن يسميها لسوء الحظ، كما لو أن التقسيم

تجىء فى عناوين الفصول^(٤) . وقد أكد «نيكل» و «جارتيا جوميز» حدة اختلاف (كتاب الزهرة) - فى المضمون والروح - عن (طوق الحمامة) لابن حزم، رغم أن كلا المؤلفين كان ظاهرياً، وكلا الكتابين يدور حول الحب^(٥). ومع وجود اختلافات - سبق ذكر بعضها - وستجرى مناقشة بعضها الآخر لاحقاً - إلا أن ثمة ملمحين مشتركين تم تجاهلهما - حسب معلوماتى - حتى الآن : الأول ، أن الكتابين يمتلكان البنية الأساسية نفسها وأنهما - بالإضافة - النموذجان الواضحان الوحيدان على ذلك طوال الفترة من القرن الثالث إلى الخامس الهجرى ، رغم أن هذه البنية ستصبح البنية المعيارية ، وتصل درجة التطور الكامل فى أعمال القرون التالية . ولهذا ، يعالج كلا الكتابين جوهر وطبيعة وأسباب الحب فى الفصل الأول - يقدم (كتاب الزهرة) ذلك فيما يزيد على (طوق الحمامة) - وبعدها يتقدم كل كتاب إلى موضوعه الرئيسى «أحوال» المحبين وفق حدودها . ويكمن الملمح الثانى المشترك بين الكتابين فى حقيقة أن «الأحوال» التى يهتمان بها - بصورة أساسية - هى الظواهر النفسية للحب . وقد تمت مناقشتها فى (كتاب الزهرة) وتصويرها بالشعر ، مع التأكيد - أكثر - على التمثيل التوضيحي بالشعر ، فيما كانت هذه الظواهر - فى (طوق الحمامة) - موضع مناقشة بالنثر ، أساساً ، ليتخذ الشعر - وهو فى الغالب من نظم المؤلف - مكانة ثانوية . ولهذا «فليس من الصحيح تماماً أن نرى - كما يفعل جارتيا جوميز - أن (كتاب الزهرة) هو ، قبل كل شيء، مختارات شعرية ، فيما يمثل (طوق الحمامة) معالجة سيكولوجية^(٦) .

وعلى أية حال ، فالتشابهات لانتتهى ، حيث تكشف المقارنة بين الكتابين عن شواهد - فى الأفكار و (الحديث) والأسلوب المشترك بينهما - للتأثير المحتمل من (كتاب الزهرة) على مؤلف (طوق الحمامة) . وقد تم تقديم هذه الشواهد لإظهار التأثير المحتمل لـ (كتاب

الطبيعى لمضمونها هو التقسيم الثنائى الذى سبق وصفه^(١) . ويتقدم جميعاً لفصلهم فى تحقيق توازن بين القسمين ، وربما كان يقصد الإشارة إلى بعض المؤلفين الذين أهملوا أحد البعدين فى موضوع البحث عن الحب . وقادتنى ملاحظاته إلى البحث عن هذا التقسيم المنطقي للمضمون فى أعمال أخرى . وأصبح من الواضح لدى أن الكتب المتأخرة ، الأكثر تصنيفية ، عن نظرية الحب الدنيوى ، إنما تبدأ دائماً بمناقشة طبيعته وأسبابه وهلمجراً ، ولكن المرء يجد تنوعاً أكثر فى مضمون الجزء الرئيسى للعمل ، بعد هذه البداية المعتادة ، رغم تكرار موضوعات معينة من كتاب إلى آخر على نحو يبدو تقليدياً بالنسبة للمجموعة . ولم يكن واضحاً لى ذلك العامل المشترك الذى يؤسس للأنواع العديدة من موضوع البحث . ولم أعرف بأية مصطلحات عامة يدرك المؤلفون العرب أنفسهم هذه المجموعة من الموضوعات ، خاصة أن كتباً عدة - فى حالة اشتغالها على مقدمة أو تقرير حول المضمون الذى سيطرح - تصف الموضوعات التى ستتم معالجتها واحداً وراء الآخر ، دون ملاحظة المضمون وفق مصطلحات أعم . وتلبى «أحوال المحبين» - كما استخدمها الكسائى - الاحتياج إلى مفهوم يفسر - بصورة تاريخية - الحضور المبعثر للمادة . وبوصفه مفهوماً تنظيمياً فهو عام ومرن بما يكفى لتغطية موضوع البحث ولكنه يفصله عن الأقسام التى تعالج طبيعة وأسباب وأسماء الحب وغيرها^(٢) .

واستخدام الكسائى لهذا المصطلح يعطى أهمية لما قرره ابن داود من أنه ألف كتابه ليتضمن مناقشة «كون الهوى» وأسبابه و «الأحوال العارضة فيه» ، وأنه سيقدم من الشعر ما يصور كل «حال» يقع فيه المحب ، «بترتيب الوقوع حالاً فحالاً»^(٣) . وفى كتاب ابن داود ، تتكون «الأحوال» من خمسين ظاهرة أو عرضاً للحب ، يتم التعبير عنها فى شكل أقوال مأثورة أو حقائق مقررة ،

والكتاب التالي - بعد (كتاب الزهرة) - الذى يتوافق بوضوح مع التقسيم الثنائى النمطى لموضوع البحث هو (كتاب الرياض) المفقود للمريزبانى، فيما عدا أن الشاهد يتركنا دون معرفة ما إذا كانت الأقسام التى تدور حول طبيعة وأنواع وأسماء الحب تشكل مقدمة الكتاب، أم أنها ترد فيما بعد. وحقيقة أن مؤلفى غالبية الأعمال التى تضمنت مثل هذه المناقشة قد استخدموا هذه الموضوعات بوصفها مقدمة سوف تقود المرء إلى أن يعتقد ذلك، شأنها شأن حقيقة أن الكتاب يظهر - فى وصف ابن النديم التفصيلى والمحدد له فى (الفهرست) بوصفه معالجة نموذجية منظمة تماما، وليس عملا من أعمال المختارات. وبالإضافة، فضخامة (كتاب الرياض)، وحقيقة أنه:

«ناقش الحب وتشعباته، وناقش بداياته ونهاياته، وما قاله فقهاء اللغة ومؤلفو المعاجم عن أسمائه وأنواعه، واشتقاقاته هذه التسميات مع اقتباسات من الشعر الجاهلى والشعراء المخضرمين والمحدثين تمثل شواهد نصية»^(١٠).

يدو مؤشراً على أنه يتضمن مقدمة مهمة لموضوع الحب، أكثر أهمية - من هذه الناحية - من أسلافه. ف (كتاب الزهرة) - على سبيل المثال - لم يتطرق إلى أسماء وأنواع الحب، أو أفكار فقهاء اللغة والمعجميين حول هذه الأسماء، برغم الإعلان عنها - سلفاً - فى مقدمة الكتاب، وإنسابت المعلومات أو النظريات حول جوهر الحب وطبيعته وأسبابه خلال الفصل الأول، الذى يحمل عنوان «من يكثر من نظرائه سندوم بلواه»^(١١).

ولقد أوضحت فى رسدى للمؤلفين والأعمال - عند تقرير حقيقة أن (كتاب الرياض) ينتمى إلى هذه المجموعة - أنه يمثل أيضاً نموذجاً للتصنيف الثانى لموضوع البحث والخاص بنظرية الحب، وهو «أحوال

الموشى» على (طوق الحمامة)، فيما استبعد (كتاب الزهرة) بوصفه مصدر تأثير بعيد الاحتمال^(٧). وعلى أية حال، فالحقيقة أن مقارنة دقيقة للموضوعات والأسلوب بين (كتاب الزهرة) و(كتاب الموشى) و(طوق الحمامة) ستكشف لنا عدة تشابهات يمكن استخدامها لكشف القرابة بين أى كتابين أو بين الثلاثة معاً. وبعض التشابهات التى قدمت شاهداً على التأثير المحتمل لـ (كتاب الموشى) على (طوق الحمامة) سوف تصلح - بصورة مشابهة - لإظهار العلاقة المحتملة بين (كتاب الزهرة) و(طوق الحمامة)، أو مع كلا الكتابين، لأنها موجودة أيضاً فى (كتاب الزهرة)^(٨). ويمكن العثور على تشابهات أخرى بين (كتاب الزهرة) و(طوق الحمامة)، وإن كانت غير موجودة بين ذلك العمل و(كتاب الموشى)^(٩). ويمكن إدراك كل هذه الأعمال - جيداً - باعتبارها مؤسسة على ذخيرة مشتركة من المعرفة، أو نظرية مشتركة عن الحب والمحبين تنتشر شفويّاً أو فى شكل مكتوب. ولهذا، فيمكن أن توجد التشابهات - أيضاً - بين (طوق الحمامة) و(مصارع العشاق)، الذى تم تأليفه فى الشرق بعدما كتب (طوق الحمامة) فى إسبانيا بخمسة وثلاثين عاماً؛ لكن هذه التشابهات لن تصل - بالطبع - إلى حد الاقتباس من (طوق الحمامة)، لأن (مصارع العشاق) يتألف من مائتات أدبية ونسب تاريخية لها من الإسناد والذوبوع فى الشرق ما يسبق بكثير تاريخ كتابه (طوق الحمامة). ولا بد أن (ابن حزم) كان عارفاً - على الأقل - بجزء من هذه المادة الماثورة المتناقلة شفاهياً، وبالمجموعات المكتوبة فى إسبانيا. وشارك الغرب الإسلامى الشرق - أيضاً - فى مخزون إيديولوجى يمكن تقصيه إلى الوراء بقدر ما يمكن نقصى قائمة الأفكار التى تدور حول الحب المشبوب الذى تجده فى ديوان (العباس بن الأحنف) (متوفى ١٩٠ هـ ٨٠٦)، والمعروف فى الغرب كما هو معروف فى الشرق.

ومن بين الكتب التي تدور حول نظرية الحب الأرضي ، هناك كتابان يمثلان - فعلاً - استثناء مهما للشكل النمطي ، وقد صدرا فيما بين القرن الثالث إلى القرن الخامس الهجري ، تلك الحقبة الأولى من هذا الأدب . والكتابان معا - (كتاب المصون) و (مصارع العشاق) - مختارات غير منتظمة ؛ وإن كان (كتاب المصون) - برغم افتقاره إلى العناوين والتقسيم إلى فصول - يكشف عن بعض مبادئ التنظيم ، في ابتدائه باقتباسات عن طبيعة الحب . على أنه من المبرر - بشكل كاف - رفض إدراج هذه الأعمال ضمن المجموعة ، بسبب هذا الاختلاف الهيكلي ، أو - بالأحرى - الافتقار إلى هيكل ؛ فمضمونها قابل للتشابه مع مضمون أكثر الكتابات - التي سبق تقديمها - نمطية . وباستخدام التشبيه الأدبي العربي «العقد» ، يكمن الاختلاف - جزئيا - بين العقد الذي تنظم فيه الخرزات في نسق معين ، وعقد يضم أنواع الخرز نفسها بصورة عشوائية .

كما يقتقر (منازل الأحباب) (بداية القرن الثامن / الرابع عشر) إلى التنظيم - أيضا - ولكنه - مع ذلك - ليس مختارات خالصة . فمضامينه مرتبة تحت ثمانية عشر عنوانا ، دون أن يبدو نظامها منطقيا . ولا تعتبر هذه العناوين فصولا ، ولا يكتب المؤلف مقدمة توضح خطته كما فعل مؤلفو الكتب النمطية . ويجب تقديمه لتسميات وأنواع وطبيعة وأسباب الحب فيما يلي ربع الكتاب ، لا في بدايته كما في الكتب النمطية .

ويمثل كتاب (اعتلال القلوب) للخرائطي بداية نمط ثانوي للأعمال المؤلفة حول الحب الديني ، بما يمتلك من توجه ديني أو أخلاقي - بوصفه فكرة مهيمنة - حتى لا يستبد بالروح «الهيوي» (الذي يأخذ - في العادة - معنى «الرغبات الشريرة» أو «الشهوانية») أو «العشق» . وسيتم تقصى قسم الحب / الشهوة في أبعاده الدلالية والمذهبية فيما بعد . فموضوع الواحد

المحبين» . ولاحظنا - بالفعل - شهرة المرزباني في رواية النوادر والنظريات والمأثورات شبه التاريخية عن الحب ، بوصفها نوعاً من التأليف لمضامين الأعمال الخاصة بالحب الديني ، مع حقيقة أن كتابه قد تم الاقتباس منه بالفعل في بضعة أماكن . ونظرا للميل العام لدى مؤلفي هذه الأعمال إلى الاقتباس - بصورة كثيفة - عن أسلافهم ، فلسوف يبين أن - (كتاب الرياض) تأثيره الجوهرى على شكل ومضمون الأعمال المتأخرة . والأمثلة الباقية التي تتضمن ملامح الشكل والمضمون المنسوبة إلى كتاب المرزباني تظهر - للمرة الأولى - في كتاب الكسائي بعد ثلاثمائة عام تقريبا ، برغم أن الكسائي - كما قلت من قبل - قد اعتبرها آنذاك من المسلمات . وبالإضافة إلى الشواهد التي وردت من قبل على تصور (كتاب الرياض) بوصفه كتاباً له مقدمة مرتبة عن تسميات وأنواع الحب ، إلخ ، فثمة مثال عن كتاب يدور حول موضوع مشابه ، وتم تأليفه بهذا الأسلوب الذي لا يزال باقيا ؛ إنه كتاب (عقلاء المجانين) الذي ألفه أبو القاسم الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري (متوفى ٤٠٦ / ١٠١٥) (١٢) الذي جمع المأثورات والحكايات عن مجموعة الدارسين المسؤولين عن تناقل مادة الحب . وقد تم تأليف الكتاب وفق خطة منطقية مع مقدمة مهمة ممنهجة لتسميات الجنون وجذورها اللفظية وتنوعات الجنون - حتى الجنون عند الحيوانات - وصولاً إلى ما يمكن تسميته بأحوال الأشخاص المبطلين بالجنون كالأشخاص الذين سموا مجانين لكنهم ليسوا كذلك بالفعل (كالسكارى والحمقى ، إلخ) .. وهؤلاء الذين أصبحوا مجانين من رهبة الله .. هؤلاء المجانين والحمقى ، الذين يمتلكون - مع ذلك - ذهنا ناقبا بالفعل ، وهؤلاء الذين يتصرفون كالبلهاء للحصول على ثروة ما .. وهؤلاء الذين يتصرفون بحماقة للنجاة من محنة أو كارثة .. وهلم جرا . خلال تسعة تصنيفات (١٣) .

والعشرين فصلا الأول هو موقف النوادر والأحاديث من «الهوى»، وكيف تتم مواجهته. ثم يستدير المؤلف - بصورة حادة - إلى اتجاه جديد في الفصل الثاني والعشرين «حول» ميزة الجمال والسجايا التي منحها الله إلى من يمتلكونه والواجبات التي ألقاها على عواقلهم^(١٤). وتأتي - من بعد - فصول عن المحبة والهوى «اللذان يأخذان - فيما يبدو - معنى «الحب الشهواني». وتبدو هذه الفصول مصطبغة بمسحة شبه صوفية، صوفية الحب المرتبطة بالمثل العذرية، ويبدو دستور الحب في هذه الصوفية العذرية متأثرا بمفاهيم الأدب والمروءة والرغبة في إرضاء الله^(١٥).

ومن الواضح أن (اعتلال القلوب) كان الجد الأعلى لكتاب (ذم الهوى) لابن الجوزي، فالتشابه في البنية العامة للكتابين، وحقيقة أن عددا من فصول الكتاب الأول يعاود الظهور في الثاني مع إضافات أو بدونها، هما الدليل الناصع على ذلك. ويؤكد التقصي الأكثر تدقيقا هذا الانطباع؛ حيث يظهر اسم محمد بن جعفر أو محمد بن جعفر الخرائطي مع تكرار معتدل للأسانيد في (ذم الهوى). وعلى أية حال، فـ (مصارع العشاق) - بما هو مصدر للمضمون - مهم على الأقل، بناء على التكرار الذي يظهر معه - في الإسناد - اسم أبي محمد جعفر بن أحمد السراج أو عناصر قابلة للتوحد بذلك الاسم. ونظرا في انتظار دراسة تفصيلية عن اعتماد (ذم الهوى) على هذين الكتابين المبكرين، ليتمكن إضاءة ما إذا كان نص (اعتلال القلوب) - الذي بين أيدينا - يمثل مختصرا أو لا. وإحدى الصعوبات التي تعوق أية محاولة لتحديد إلى أي مدى تم اقتباس الكتابين في (ذم الهوى) تكمن في أن ابن الجوزي - في معالجتة للمأثورات التي استعارها بوضوح من هذين الكتابين - قد اقتبس صياغات مختلفة، في بعض الأحيان، مستقاة من مصادر أخرى. ولهذا، فمأثور ما في فصل معين

من (اعتلال القلوب) سوف يجيء في الفصل المقابل من (ذم الهوى) مع الإسناد الذي لا يتضمن - في بعض الحالات - اسم الخرائطي^(١٦). أما دوافع ابن الجوزي إلى ذلك، فلا تزال غير واضحة.

وأحد الأسباب التي قدمها «قاديت» للاعتقاد بأن (اعتلال القلوب) قد تم اختصاره إلى (مخطوط بورصة) - المتاح لنا الآن - يكمن في أن الفصول الأربعة التي يذكرها بالغة القصر، ولا تزيد عن صفحة من القطع الكبير، في الطول^(١٧). والمراجعة الدقيقة لهذا المخطوط سوف تكشف - في الواقع - أن ستة عشر فصلا، أي حوالي ربع مساحة الكتاب، تمثل أقل من صفحة من القطع الكبير، في الطول. إلا أن هذا الاختصار لا يمكن اعتباره بهرانا حتميا على محتويات مفقودة ومحدوفة - كما يفترض - على يد ناسخ قد يكون معاديا للمأثورات التي تتعلق بالمخاطر الروحية للهوى. وطول الفصول في مثل هذه الكتب محدد - في الغالب - ببساطة تامة، بالرصيد المتاح من المأثورات في هذا الموضوع أو تلك الفكرة. ولهذا السبب، فالعديد من فصول (ذم الهوى) - والكتب الأخرى المتعلقة بالحب - قصير على حد سواء. فالفصل الرابع من (اعتلال القلوب) - أحد الكتب التي وصفها «قاديت» بالقصر غير العادي - يحمل عنوان «من وضع الله في قلبه نذيرا»، حسب قراءتي للمخطوط. وهو يعاود الظهور في (ذم الهوى) بلا تغيير أساسي، في الفصل التاسع تحت عنوان: «نذير القلب». ولو أن مأثورات أخرى حول هذا الموضوع كانت موجودة، لكان ابن الجوزي - الذي امتلك، ولا شك، مصادر شفهية ومكتوبة مكتملة للغاية - قد أدرجها؛ لكن الفصل الموجود في (ذم الهوى) قصير كنظيره في (اعتلال القلوب).

ويمكن أن يكون غياب الإسناد في (اعتلال القلوب) - كما افترض «قاديت» - راجعا إلى من قام بالاختصار، برغم أنه من المعتقد أن الخرائطي نفسه

(التاسع والثلاثين). وعلى النقيض، لا ينصح ابن الجوزى المحبين بأن يتصرفوا بكياسة طاهرة، فمدخله بالغ السلبية، كما نتذكره من وصف (ذم الهوى) السابق ذكره. فهذه إرهاب المؤمنين بعيدا عن الحب المشبوب. فابتداء بالفصل التاسع والثلاثين، حول طبيعة العشق، يتقمص ابن الجوزى شخصية مؤلف أحد كتب الأدب حول الموضوع، ليدخل القارئ إلى طبيعة وأسباب وتسميات وأنواع ودرجات الحب. ويتابع - مع الفصول التالية - أحوال المحبين، راوياً الحكايات التى تؤكد بؤس من يتركون العشق بسيطر عليهم، والمصائب التى يجلبها، والأحوال المريعة التى ينتهى فيها الحب بالانتحار والقتل وسفاح القربى. ولهذا، فالنصف الثانى من (ذم الهوى) يتطابق - بنسبها - مع الخطة العامة للكتاب النمطى من هذه المجموعة، عدا أن مضامينه تنسم بالأخلاقية القوية.

ويأتى (طوق الحمامة) لابن حزم تطويراً مذهشاً حينما يتم النظر إليه فى سياق الأعمال السابقة. وبرغم أنه ليس عملاً جديداً، سواء فى بنيتة العامة أو الموضوعات التى يعالجها، حيث تأثر - من هذه الزاوية - بأسلافه السابقين، وأتخم بالأفكار المستقاة من المخزون المشترك (حكايات ونوادر ومأثورات) الذى يدور حول الحب، فإنه يختلف - جذرياً فى مضمونه - عن أسلافه الشرقيين. واستخدام المؤلف لأشعاره الخاصة، والحكايات التى تدور حوله وحول معاصرة (٢١)، وأسلوب الكتابة المباشر والسلس والشخصى، يجعل من كتاب ابن حزم شيئاً جديداً وسط الأعمال العربية عن الحب الدنيوى. ويوضح «جارتيا جوميز» أن (طوق الحمامة) يمثل - مع كتابات أبى عمر بن شهيد (١٠٣٥ / ٩٩٢) النماذج الرئيسية لمدرسة أدبية فى الأندلس تنسم بالأرستقراطية والعروبية والقومية والشخصية، ولها استقلاليته الذاتية. وقد جهدت لتقدم تعبيرا كاملا عن مزاج وذاتية المؤلف. وترفعت عن الانغماس فى الرذيلة الشرقية من الاستنشادات

قام بحذفه. وهو يوضح فى مقدمته أنه فكر فى الكتاب بوصفه مغامرة فى الأدب العذرى؛ بمعنى أنه كان يتنوى أن يجعل الكتاب ممتعا إلى أقصى ما يستطيع، مع المحافظة - فى الوقت نفسه - على استقامته كتاباً له رسالته الأخلاقية. وقد استغنى العديد من الكتاب المتأخرين الذين كتبوا عن الحب عن الإسناد، أو قدموا إشارات مختصرة إلى مصدر المأثور أو النادرة. وفى عملا حول الحب تم بحثها فى هذه الدراسة، هى التى تتصف بالإسناد الكامل، المستخدم بصورة متساوقة، وترتبط الكاتب بمصدره الأصلي المفترض. هذه الأعمال هى (مصارع العشاق) و (ذم الهوى) و (تزيين الأشواق). والمجادلة فى أن «الخرائطى» ربما كان مهتما بملاحظة شكيليات الإسناد لا يبدو لى مفيدا لنا فى تقرير استخدامه لها فى (اعتلال القلوب). فمعظم هؤلاء المؤلفين الذين لم يستخدموا الإسناد - فى أعمالهم حول الحب - قد استخدموه فى مواضع أخرى حينما رأوا حاجة إليه.

وأحد الفوارق اللافتة بين (اعتلال القلوب) و (ذم الهوى) هو تأكيد - فى الأخير - «المقل» دفاعاً ضد الرغبات الشريرة (١٩). ويتضمن الكتابان تأكيد أهمية السلوك الدينى و «اللجوء إلى الله»، وتحاشى فساد القلب بالاهتمام بما سوى حب وطاعة الله. ويتشابه الكتابان فى الانتقال - بصورة مفاجئة - فى المنتصف - من مناقشة الهوى (بما هو رغبة شريرة) إلى المفهوم الدنيوى والعلمانى للحب المشبوب. ولكن طبيعة المعالجة التى قدمها المؤلفان للموضوع الثانى مختلفة تماما. فالخرائطى يهتم بصوفية الحب، ودستور المحبين الذى يتطلب الشرف والكتمان والإخلاص والطهارة. ويناقش كيف يجب على المرء أن يصمد فى مواجهة انقضاء الحب، وواجب أصدقاء المحب فى مساعدته فى بلواه. (لو أن السيئ ينتهى إلى الأسوأ، فيمكن للمرء أن يجد راحة قلبه فى البكاء، وفقا للفصل

ويمثل كتاب (روضة المحبين) لابن قيم الجوزية التحقق الكامل لكل من «الأدب» والميسول الدينية أو الأخلاقية في هذه المجموعة من الأعمال، إلى حد ألا يصبحا غريبين عن أحدهما الآخر. وهو يكشف عن استثمار كبير للجهد والتأمل والتفكير الشخصي. واستمرارا في هذا التقليد الشرقي الذي أقر ابن حزم بازدرائه، وإن يكن - فعليا - قد أسس عمله عليه. استند ابن القيم - بشكل كامل - على ذلك التقليد الراسخ في كتب نظرية الحب الدنيوى؛ فهو يقتبس القصائد والنوادر والحديث النبوى مما سبق استخدامه في أعمال سابقة عن الحب، والعديد من موضوعات فصوله هي - تقليدياً - جزء من نظرية الحب العربية. ومع ذلك، فإلى أبعد ما تسمح به تقاليد «الأدب»، كان ابن القيم مؤلفا، لاجامعا. وبالمقارنة مع ابن الجوزي، السلف الذي تقترب أعماله - فى الروح - من روضة المحبين، كان ابن القيم أقرب منه - بكثير - إلى سمت المفكر والمنظر. فقد رتب ابن الجوزي كميات من المواد التقليدية تحت عناوين موضوعات، مع جملة تمهيدية وختامية أو جملتين، ولا يزيد جهده الأساسى عن الفقرات الأولى من الكتاب، التى حدد - خلالها - الموضوع العام للكتاب خلال مخاطبته لأحد الشبان متأسيا على تهجمات «الهوى»، وعن الفصلين الختاميين حول علاج العشق، ونصيحة عامة بضرورة أن ينأى المرء بنفسه عن «الهوى» و «العشق». وهو يبدو مضطرا إلى اقتباس كل ما هو موجود مما يتعلق بموضوعات الفصل. وإذا تتوفر لديه سلسلة جديدة من الرواة «فإنه يشعر - بصورة واضحة - أن ذلك سيدعم من حجته. فهو خاضع لمادته، فيما يخضع ابن القيم مادته التقليدية لغاياته الخاصة. فقد قام برصد لموضوع الحب الدنيوى بالعين التحليلية لدارس دينى قدير، ولديه القدرة على شرح العديد من المسائل النظرية التى تركت بلا إيضاح فى الكتب السابقة، ليقدم - من بعد - حلوله لبعض المواقف؛ بوصفها حلولاً تتوافق - تماما - مع

والاقتباسات التى لا تنتهى من أعمال مبكرة، أو الاستعراض الواعى لمنمقات المؤلف فى النحو والبلاغة^(٢٢). فالحيوية وخصوصية الأسلوب تجعلان من (طوق الحمامة) عملا فريدا وسط أقرانه. وحقيقة أن (طوق الحمامة) قد عرّى تقاليد الأدب العربية الشرقية حول الحب من بهرجتها البدوية والبغدادية، وصبغها بصبغة الأسلوب القرطبي^(٢٣)، تقلل من سهولة رؤية الأعمال السابقة التى ساهمت فى تكوينه. ويذكر ابن حزم اسم مؤلف سابق وحيد فى الموضوع، هو محمد بن داود، فقط ليوضح عدم موافقته على رأيه الخاص بأن أرواح من يقعون فى الحب هى كواكب منفصلة قسمها الخالق قبل أن تسكن أجسادها، لتحاول - أبدا - أن تتحد على الأرض، وتستعيد وحدتها من جديد^(٢٤). ومن ناحية أخرى، فتأثير (طوق الحمامة) على الأعمال اللاحقة ليس صعب الاكتشاف. فطالما أن مؤلفيها - بوصفهم شرقيين مخلصين لعاداتهم الكتابية وآرائهم الأدبية - قد واصلوا عاداتهم القديمة فى الاقتباس وتجميع المادة من الأعمال السابقة، فيمكن - من تحليل مضامينهم، ومن الإحالات المعارضة إلى ابن حزم وكتابه - رؤية الانتشار والتأثير الواسع لـ (طوق الحمامة) فى القرون اللاحقة.

ومن بين كتب الحب، يمثل كتاب (المحبين) لموغولطاي عملا فريدا لتصميمه القاموسى، ولأنه تخصص فى شهداء الحب. ولهذا «يمكن للمرء أن يقول إنه تخصص فى أحد أحوال المحبين. وعلى هذا النحو» فلربما استلهم المرزبانى، حيث كان على معرفة بكتابه (كان أحد القلائل الذين اقتبسوا منه بالاسم). فكلتا كتابي الرجلين يمثل مقدمة لتسميات وأنواع وأسباب وطبيعة الحب، وحكايات أحد تصنيفات المحبين، المتيمين من الشعراء فى الحالة الأولى والشهداء فى الثانية. وفى الواقع، كان بعض المتيمين شهداء فى الحب، ويبدو أن المرزبانى - كما سبقت الإشارة - قد ألمح إلى شهداء الحب فى كتابه عن «المتيمين».

النمط النموذجي للعمل « الأدبي » في هذا الموضوع ، ويقدمون - بصورة رئيسية - محاولة لتحديث أسلافهم بالشعر والحكايات المتأخرة « ويعيدون تنظيم المحتوى بطريقة يعتبرها المؤلف أكثر منطقية وإمتاعا ، من الناحية الجمالية . ويبدو مصطلح « مختارات ممتازة » صفة جيدة بالنسبة لهم ، لأنهم - على العكس من بعض أسلافهم على الأقل - لا يمتلكون ، في الواقع ، رسالة ما ، وبرغم نظامهم المنطقي وشموليتهم « فإنهم يمثلون نموذجا لمختارات عربية عدة ، تتسم بأن العلاقة بأى جزء و الآخر ليست واضحة ، عدا حقيقة أن كل جزء ينطوي على علاقة ما بالموضوع العام . ولهذا « فالجزء الأكبر من (تزيين الأسواق) مخصص للحكايات عن المحبين : محبى الله ، محبى القيان ، محبى الغلمان « محبى الحيوانات والخضروات والمعادن والكائنات السماوية .

٣-

مناقشة المصطلحات واستخدامها

كان من العرف المبكر ، فى تاريخ الكتابة النثرية العربية ، أن يبدأ بعض الدارسين دراستهم بالحديث التفصيلي عن الأسماء والمصطلحات المستخدمة . وأسباب ذلك تبدو هى نفسها التى حفزت الدارسين على تجميع المفردات والمعاجم العامة والمتخصصة . وحسب « جون هايوود » :

« كان العرب فخوريين بلغتهم - ومن هذه الناحية ، كان بعض غير العرب أكثر عروبية من العرب ! كانوا فخوريين بثرانها « فخوريين بتمييزاتها العديدة التى تصوروا أنها مقصورة عليها ، لكنهم - أساسا - كانوا فخوريين بأنها لغة الله . فهذه اللغة يجب أن تظل نقية « صافية من التدنيس الأجنبي ، ومن الفساد الناجم عن الجهل والكسل »^(١) .

نظريته الشاملة . وللموهلة الأولى فى بعض الحالات ، يتم العرض بوضوح لبعض المسائل الكبرى فى نظرية الحب الديني « سواء من تلك التى تثير اهتمام دارس القانون الديني ، أو الدارس اللاهوتي ، أو تلك التى تيسدو - فحسب - موضوعات للتأمل توفر من المتعة أكثر مما توفر من إثارة الجدل والخلاف . ونرى أن مسألة ما إذا كان ثمة شهداء أم لا فى الحب ، وما إذا كان حب أشخاص معينين شرعيا أم لا ، وما إذا كان الوقوع فى الحب إراديا أم غير إرادى ، وما إذا كانت العلاقة الجنسية تفسد الحب وتقضى عليه أم لا - ومسائل أخرى مشابهة - هى مسائل باللغة الدقيقة ، يרתهن بها الكثير مما لا يخطر ببال أحد . وخلال بحث هذه المسائل وغيرها ، يرفض ابن القيم بعض النظريات واسعة الانتشار ، ويصوغ نظرية متماسكة شاملة ، أو بنية نظرية ، يؤيد فيها كل مقتطف من المواد الماثورة نتائجها حول طبيعة الحب ، وكيفية التعامل معه .

كان النزوع قويا من جانب الكتاب - فى هذا الموضوع - ليصبحوا جامعين أساسا ، وكان يبدو كما لو كان من الضروري أن يتقدم رجل - مثل ابن القيم - إلى الموضوع باهتمام شديد ، وبأس للصل ، قبل أن يتم استفاد إمكانات الموضوعات كافة . وبالمقارنة مع الكتب الأخرى السابقة واللاحقة « فإن كتابه يقول شيئا ما ؛ فكل فصل يفضى - منطقيا - إلى التالى ، وللكتاب - كله - رسالة حافزة : إن هناك نظرية إسلامية حقيقية عن الحب ، الحب الديني والإلهي ، ليست صحيحة فحسب ، بل تتحقق بصورة ناجحة أكثر بكثير من تلك النظريات الضالة للصوفييين والشعوبيين والهرطقة و - بالضرورة - الشعراء الوثنيين .

فى الرصد التمهيدى للمؤلفين والأعمال ، تم تقديم العملية التى صدرت خلالها الأعمال المتأخرة للقرون من التاسع / الخامس عشر إلى الحادى عشر / السابع عشر ، توليفا عن الأسلاف . فهم يتطابقون مع

وفي الوقت الذي كان فقه اللغة والتأليف المعجمي العربي لا يزال - نسبيا - في طفولته ، قدم الجاحظ مساهمة خالدة في فهم مصطلحات الحب . ففي كتابه (رسالة في العشق والنساء) قدم هذا التحديد :

« العشق اسم لما فضل عن المقدار الذي اسمه حب . وليس كل حب يسمى عشقا ، وإنما العشق اسم للفاضل عن ذلك المقدار ، كما أن السرف اسم لما زاد على المقدار الذي يسمى جوداً ، والبخل اسم لما نقص عن المقدار الذي يسمى اقتصاداً ، والجبن اسم لما قصر عن المقدار الذي يسمى شجاعة » (٥) .

وكثيرا ما تظهر كلمات الجاحظ هذه في الأعمال المتأخرة عن الحب . وعادة ما يتم إيراد اسمه ، لكن لا أحد يسمى العمل الذي كتب فيه هذا التعريف . ويقدمه ابن الجوزي في كتابه (ذم الهوى) في شكل ماثور مع الإسناد المنتهي باسم الجاحظ . ولا ندرى ما إذا كان هو أو أى كاتب آخر قد قرأ (رسالة في العشق) (٦) . وحتى حينما كانت النصوص المكتوبة متاحة ، فإن هؤلاء الحريصين على التثبت من صحة ومصدر ما اقتبسوه كانوا يفضلون التعويل على الأصل الذي يوفره إسناد الاقتباس ، أو الشاهد المقروء في كتاب ما . ونتيجة لذلك ، فقد حددوا الرواة بالاسم ، دون عنوان العمل الذي ورد به الاقتباس . ويضم هذا الاقتباس عن الجاحظ - من بين رواته - اسمين لهما وقع خاص : المبرد فقيه اللغة ، و المزيباني مؤلف (كتاب الرياض) والراوى الشهير لمادة الحب الدنيوى . وقد كتب الجاحظ - أيضا - مناقشة بالغة الرهافة والتفصيل لمعاني واستخدام مصطلحات « الحب » و « الهوى » و « العشق » ، و العلاقة بين هذه الحالات ، وكيف تختلف من شخص إلى آخر . ويقدر معرفتى ، فلم يظهر شيء من هذه المناقشة الواردة في (رسالة القيان) (٧) . في أى عمل لاحق عن الحب « كأن أحدا لم يعرف بها . ومن المحتمل أن

وكان مؤلفو بعض هذه الدراسات المبكرة - في حقيقتهم - فقهاء لغة ومعجميين . فللأصمى - أحد هؤلاء المؤلفين المبكرين - (كتاب الإبل) الذي يبدأ بالمفردات الدالة على الجمل ، ويضم الأسماء التي أطلقت عليه في كل مرحلة من حياته (٢) . وهناك دراستان مشابهتان عن الخيل تحت عنوان (كتاب الخيل) ، كتبهما الأصمى و غريمه أبو عبيدة (٣) .

ومثل هذه المقدمات والمفردات الخاصة بموضوعات مألوفة - منذ زمن بعيد - لبدو العرب ، كانت ضرورية بالنسبة لعرب المدن وغير العرب المتحولين إلى الإسلام ، على وجه خاص . وكانت المفردات المتعلقة بهذه الأشياء - التي يلم بها العرب تماما - فادحة الثراء . وكان يعتزم أن يقدم أسماء مميزة للأشكال والحالات المختلفة - بصورة طفيفة - للشيء الواحد (٤) . وحيث كان موضع حفاوة عامة ، فقد أضاف الشعراء العرب - بالتأكيد - إلى ثراء اللغة ، من خلال عاداتهم في التفتيش عن الكلمات النادرة وغير المألوفة والأشكال العامة واستخدامها (والحفاظ عليها - بالتالى - وترويجها رواجاً كبيراً) .

وحقيقة أن الحب موضوع ذاتي وغير ملموس ، أكثر منه مادي وموضوعي ، تزيد من الحاجة إلى تحديد التعبير « وتجعله - في الوقت نفسه - أصعب في التحقق . وعلى أية حال ، فعلى شاکلة الحالات نفسها التي سبق ذكرها - تقريبا - فإن شعبية الموضوع ، وانشغال الشعراء به ، قد ضمتا تطور مفردات غزيرة له . وكما لاحظنا - في الفصل السابق - فإن القسم الخاص بتسميات وأنواع الحب قد أصبح جزءا تقليديا في أكثر الكتب منطقية ومنطقية التي تم توليفها عن نظرية الحب . وبرغم أن المعالجة التي توافقت مع هذا الجزء من الأعمال تظل غير متسقة فإن هناك بعض قوائم للمفردات ومناقشات للكلمات تستحق اهتماما خاصا في الرصد الزمني لتطور هذا الملمح من نظرية الحب .

الحصرى في (كتاب المصون). فبعد تقديم قائمة لا نقل عن ثمانين كلمة تشير إلى أوصاف الحب وضروره، ينتهي بملاحظة أن هذه المصطلحات سبق أن قدمها المرزباني، وإنها تمثل قائمة مختارة ليست على سبيل الحصر^(١٣).

وفي (الفهرست) لابن النديم، نقرأ أن (كتاب الرياض) للمرزباني قد تضمن مناقشة لما قاله فقهاء اللغة وعلماء المعاجم حول أسماء الحب وأجناسه، وأيضاً اشتقاقات هذه الكلمات مع أمثلة لاستخدامها مستقاة من شعر المراحل المختلفة^(١٤). ويبدو أن المناقشة كانت الأولى من نوعها في كتب الحب الديني، وأنها أصبحت نموذجاً للمناقشات المماثلة التي نجدها في أزمنة متأخرة.

وبرغم أن الحصرى - فيما يبدو - يعيد إنتاج قائمة المرزباني بأكملها، فإنه لا يدرجها ضمن أية مناقشة منضبطة. فهو يقدمها - ببساطة - جزءاً من مختارات حول طبيعة الحب، وحول مسألة ما إذا كان يمكن للمحب أن يكتسب بلواه أم لا. ويبدو أن قائمة الثمانين كلمة تمثل مقتطفاً منفصلاً، كان - فيما سبق - جزءاً من مناقشة حول المصطلح في (كتاب الرياض)، ذلك الكتاب الوحيد الذي ألفه المرزباني حول الحب، ونمده في (الفهرست).

ويمثل (روضة العشق) للكسائي (قبل ١٢٣٧/٦٣٥) علامة مميزة صفري، فيما يتعلق بمناقشة مصطلحات نظرية الحب. فهو العمل الأولي الباقي في الأدب العربي - في نظرية الحب الديني - الذي يقدم مناقشة نموذجية لطبيعة الحب وأسمائه واشتقاقاتها ومعانيها. والكسائي - أيضاً - هو أول من استخدم مثل هذه المناقشة مقدمة لبقية الكتاب. وهو يلزم نفسه بمناقشة عدد من المصطلحات أقل مما أدرجه ابن القيم فيما بعد. فهو يكتفي بأحد عشر اسماً - فحسب - للدرجات المضطردة للحب، ليقدم معنى كل اسم بلغة

هذه المقالة لم تنشر بصورة واسعة - أو تم النظر إليها باستياء بسبب التهجيمات الواردة فيها على الدارسين السنيين المحافظين^(١٥).

ومن اللافت أيضاً أن وجهة النظر التي قدمها الجاحظ في (رسالة في العشق والنساء) من أن مصطلح «العشق» يكمن استخدامه الصحيح - فحسب - في الإشارة إلى الحب المشبوب الذي يحس به شخص ما تجاه شخص آخر من الجنس المقابل لا مكان لها في المناقشات الواردة بالأعمال اللاحقة عن نظرية الحب الديني^(١٦). وذلك ما قد يظهر أن (رسالة في العشق والنساء) لم تكن معروفة من قبل هؤلاء المؤلفين اللاحقين، أو أن وجهة نظر الجاحظ قد تم تجاهلها لأن استخدام هذه الكلمة بمعانٍ أخرى كان قد أصبح من الاستقرار إلى حد أن نظرنه لم يعد لها غير القيمة التاريخية، وكان مصيرها الغالب - ما إن كتبها - هو الإخفاق. وقد أصبح استخدام كلمة «عشق» - للإشارة سواء إلى المشاعر الجنسية الغيرية أو المثلية - مستقراً حوالى هذا الوقت^(١٧). وبدأ استخدامها بالمعنى الصوفي - على يد عبد الواحد بن زيد الذي توفي عام ٧٩٣ - حينما كان الجاحظ شاباً، ومن قبل مدرسة البصرة الصوفية. فقد استخدموا كلمة «العشق» بدلاً من كلمة «محبة» القرآنية بمعنى «التبادل الحيوى للحب»، أو «التجاذب بين الله والروح»^(١٨). ولربما كانت هذه الاستخدامات الجديدة للكلمة هي التي حفزت الجاحظ على كتابة مقالته، برغم أنه لم يقدم أية إشارة إليها. ويقول إن المرء لا يستخدم هذه الكلمة («العشق») في خطابه عن الآباء والأطفال والجبال والمنازل، أو مع المفاهيم المجردة مثل الشرف^(١٩).

والمحاولة الأولى لمناقشة شمولية للمصطلح - التي نمتلك دليلاً على تاريخها - هي تلك الواردة بـ (كتاب الرياض) لأبي عبد الله المرزباني. وقد لفتت أهميتها من هذا الجانب من نظرية الحب انتباهي أثناء قراءة ملاحظة

مستمدة من عدة مصادر أخرى ، ويقتبس أكثر النظريات شيوعاً عن اشتقاقات كلمات « عشق » و « حب » من المعاني الواقعية ، المرتبطة - في الأصل - بجذورها .

وتفوق معالجة ابن قيم الجوزية للبعد المعجمي من نظرية الحب - في (روضة المحبين) - جميع المعالجات السابقة واللاحقة . فمثلاً فعل الكسائي (وربما المرزباني قبله) ، فإنه يخصص الفصول الأولى من كتابه للمصطلح: «فوضعوا له قريباً من ستين اسماً» ، ذلك ما يقوله وهو يقدم قائمة المصطلحات (١٩) ، وهناك أسماء أكثر ، غير هذه « تم طرحها » ولكنها ليست من بين أسمائه . إنها - فحسب - عواقبه ومعايير وجوده . ولهذا فلم نكلف أنفسنا عناء تقديمها (٢٠) . والمقارنة بين قائمته والقوائم الأخرى ستجعل الأمر يبدو كما لو أن (الواضح) لـ «موغولطاي» قد كتب متأخراً ، وأن ابن القيم قد افاد منه في تأليف قائمته . ومن الممكن إعادة تكوين الخطوات التي سار عليها في ذلك . فمن قائمة (الواضح) ، المنسوبة إلى الحصري والمنسوخة - ربما - عن (المنازل) ، حذف ابن القيم بعض الكلمات التي اعتبرها غير مقبولة بوصفها مصطلحات للحب . وأضاف - أيضاً - كلمات قليلة تعتبر من أشهر كلمات الحب ، يبدو أنها حذفت من قائمة الحصري (المرزباني) لأنها من الوضوح إلى حد أنهم أهملوها ، وهي بالتحديد «محبة» و «علاقة» و «هوى» و «شوق» . وقد أضاف إلى نهاية القائمة سبعة أسماء ، قدمها «موغولطاي» إضافات لقائمة الحصري ، مع استثناء واحد ، بل كتبها على النظام الذي اتبعه «موغولطاي» . ورغم أنه بدل من وضع كلمات قلائل ، ليظهر - فيما يبدو - أهميتها أو ارتباطها بكلمات أخرى من القائمة ، فإن الحصاد الأخير يمثل - بصورة أساسية - نسخة محسنة من قائمة (الواضح) لموغولطاي ، وبكارتها كافية لتكشف أصلها ، رغم أن اسم موغولطاي لم يرد - أبداً - في (الروضة) .

التصرفات والعواطف المتنامية للمتيم بالحب . وكما يحدث في قوائم أخرى من هذا النوع - أيضاً - فالمعديد من الكلمات تعنى - بالفعل - نوعاً خاصاً من الشوق للحبيب . وهناك كلمتان - من الإحدى عشرة كلمة - لا توجدان في قائمة الثمانين كلمة للحصري (المرزباني) ، تقدمان مؤشراً ما على ثراء العرب في موضوع الحب . ويمكن لذلك أن يكون أيضاً نوعاً من استعراض البراعة ، حيث أشار الكسائي - في مقدمة الكتاب - إلى أنه قد قرأ الكتب السابقة في الحب ، وينوي أن يتخطاها في القيمة وتوازن المحتوى ، وخاصة من خلال منع هذا الفصل الأول المتعلق بطبيعة وأسماء الحب سمّت المعالجة الشمولية والمتسقة ، التي ستجعل منه مقدمة مناسبة لبقية الكتاب « الذي يدور حول «ظروف» المحبين .

والظهور التالي لقائمة الكلمات التي ينسبها الحصري إلى المرزباني يتبدى في (منازل الأحياء ومنازه الألباب) لشهاب الدين بن سلمان بن فهد ، الذي يتكشف عن قسم صغير لاستعراض المعارف الثقيلة في أسماء العشق وصفاتها . ويبدأ القسم بتلك الأسماء التي ذكرها الحصري في كتابه ، حيث يتم رصدها هنا . ويعيد المؤلف إنتاج قائمة الحصري ، ولكنه يستبعد حوالى ربع عدد المصطلحات من الجزء الأخير من القائمة . ومن المحتمل أنه كان قد وقع على مخطوطة محرفة من (كتاب المصون) ، أو أن مخطوطاتنا من (المنازل) هي المحرفة (١٥) .

ونظهر قائمة الحصري (المرزباني) - من جديد - في كتاب (الواضح المبين) لموغولطاي Mughultai ، الذي يقول - وقد جعل من ذكر اسم الكاتب والكتاب سياسة له على طول كتابه - إن القائمة مستقاة من (كتاب المصون) (١٦) . وعلى أية حال ، فإنه يقدم القائمة المصغرة نفسها للكلمات (١٧) الموجودة في (المنازل) ، وليس قائمة الثمانين الموجودة بالفعل في (كتاب المصون) (١٨) . ويتبع القائمة بإضافات عليها

فربما لم يكن كتاب المرزبانى أقل شمولية من هذه الناحية « ولكتنا يمكن - فحسب - أن نحدث بذلك . ولو أنه كان كذلك « فلقد كان ثمة فترة أربعة قرون فاصلة بينه وبين (روضة المحبين) ، لم يفد خلالها بشكل كامل - أى مؤلف من المادة المتاحة فى المعاجم ومجموعات الشعر والأحاديث . ولربما يكمن السبب فى أن أربعين صفحة من المناقشة القوية للاشتقاق والمعنى - الممتعة على أية حال - لا بد أن تكون جزءا من كتاب متين المحتوى والجودة ، نسبيا . وهى حالة (الروضة) ، لكن كتبنا أخرى قليلة هى التى بلغت هذا المستوى .

وفى الفصل الثالث البالغ القصر من كتابه « يناقش ابن القيم المسألة الخلافية الخاصة بما إذا كانت الأسماء المختلفة للحب مترادفات أم لا . وهى قد تبدو مسألة لا منطق لإثارتها ، بعدما أوضح الظل الدقيق لمعنى كل كلمة متصلة بالحب أو لإحدى الحالات الشعورية المميزة للحب . وتنتهى المناقشة إلى أن تخرج عن حدود الارتباط - بصورة محددة - بأية كلمة من تلك التى حددها فى الفصل الثانى . وبدلا من ذلك ، فشمة تلخيص لانتئين من النظريات الرائجة فى ذلك الحين عن الترادف فى اللغة العربية . تنكر إحدى المدارس وجود الترادف « لثرى أنه إذا ما كانت هناك كلمتان أو اسمان ينطبقان على شىء واحد ، فلا بد - مع ذلك - من وجود اختلاف ما بين الكلمتين « سواء ما إذا كنا نعرف ما هو هذا الاختلاف أم لا . ويوضح ابن القيم - من وجهة نظره - أن ذلك يمكن أن يكون صحيحا فى حالة المؤلف الواحد؛ (فهذا المؤلف سيكون - على نحو افتراضى - بالغ التدقيق فى استخدام اسم أو مصطلح للدلالة على شىء خاص « ولن يستخدم الكلمات بصورة قابلة للتبادل أو متضاربة) . ويعلق ابن القيم أن النظرية الثانية هى التى تستجيب لواقع أن الترادف ضرورة، حيث يستخدم الأفراد المختلفون مصطلحات

وثمة سبب آخر لما أعتقده من أن كتاب «مغولطاي» يسبق كتاب ابن القيم ، يكمن فى أن ابن القيم يبدو كأنه يقصد «مغولطاي» حين يقول إن الناس قد جمعت ستين اسما للحب ، لكنه ينتقد - من بعد - هؤلاء الأشخاص غير المحددين لإدراجهم بعض الكلمات التى ليست - بالمعنى المباشر - «أسماء» للمحبة^(٢١) . وكان «مغولطاي» - فى الحقيقة - قد أطلق عليها «أسماء العشق» ، وضمت قائمته ستين اسما بالإضافة إلى الإضافات المقترحة من ابن السكيت و أبو هلال و الثعالبي فيما بعدها^(٢٢) . والمصدر الآخر المحتمل ، برغم ضعف احتماليته ، أن مؤلف (النازل) قدم القائمة بوصفها «صفات وأسماء» ، وقدم الحصرى نفسه قائمته ذات الثمانين بوصفها أوصاف وضروب العشق^(٢٣) . ويمكن للمرء - تحت هذا التصنيف الواسع - أن يدرج ، بلا تحفظ ، بعض المصطلحات التى اعترض عليها ابن القيم باعتبارها «عواقب ومعايير وجود» وليست أسماء للحب .

ويخصص ابن القيم الفصل الثانى لمناقشة اشتقاق (أو نظريات اشتقاق) ومعنى كل كلمة فى قائمته . وحينما يحول اهتمامه إلى التحليل البديع لكل كلمة ، وهو يصور استخداماتها بمقطوعات من الشعر والقرآن أو المأثورات ، يخبرنا باعتقاده أن بعض هذه المصطلحات التى سمح بالإبقاء عليها ضمن القائمة لا يمكن اعتبارها أسماء للحب . والأصح أن ندعوها أعراضاً أو مظاهر عارضة للحب . وحيث إنه من الصحيح أن أسلافه - عدا مغولطاي - كانوا من الدقة إلى حد عدم تسمية قوائمهم المتضخمة بـ «أسماء الحب» ، ومع ذلك كانوا قادرين - بجمعهم «أسماء» (أو «أنواع») و «صفات» فى مجموعة واحدة كبيرة بلا تمييز نصل إلى ستين أو ثمانين كلمة - على أن يطلقوا العنان - حتى الحد الأقصى - لزهوهم بثرأ اللغة العربية .

ويعجب المرء من أن فصلا يمثل هذا الاكتمال عن المصطلح والمعنى لم يكتب فى أى عمل سابق .

الجذر نفسه وتحمل معنى مشابهها ، هي «خلاب» بمعنى «كاذب ، مخادع» وعادة ما تستخدم صفة للشخص ، و«حلب» بمعنى «البرق أو الغيوم الخادعة أو المحبطة لأنها لا تمطر» .

وحتى دون أية معرفة مباشرة عن محتوى النثر والشعر العربي عن الحب ، فيمكن للمرء أن يتلقى الانطباع المباشر ، عند قراءة قوائم مصطلحات الحب هذه كما تم وصفها ، بأن الحب - وفقا لنظرة العرب - هو السبب الغالب في التعاسة الكثيرة . والنسبة الكبيرة من الكلمات تعبر عن عذاب الحب - الشوق والألم والحزن والأسى والتشتت والمرض - أكثر من مباهجه . وهي تفوق في العدد المصطلحات التي تحمل فكرة الرضاء التام ، والمتعة المبهجة ، أو الفرحة الغامرة .

وتقدم كلمة «شوق» لابن قيم الجوزية المناسبة لمناقشة مختصرة لمسألة أثيرة عن نظرية الحب : هل يقلص التوحد بالحبيب من «الشوق» أم يزيد منه ؟ ويقتبس بيتا من الشعر يدعم به كلتا وجهتي النظر ، وينتهي إلى أنه يوجد بالفعل نمطان من الشوق : الأول هو التوق إلى شخص غائب ، إلى حد أن يتم تحديد هذا «الشوق» باعتباره «ارتحال القلب إلى المحبوب» . ومن خلال التعريف ، فهذا النمط من الشوق لا يهدأ إلا حينما يبلغ القلب غايته . والنمط الآخر يتم الإشارة إليه في القصيدة الشهيرة التي تقول إن «الشوق» يصل ذروته في اليوم الذي تنصب فيه خيام قبيلة المحب إلى جوار خيام قبيلة المحبوب ، حيث «الشوق» الذي يوصف بأنه الألم الكاوي للحب وناره المتقدة (٢٧) .

وحقيقة أن بعض المؤلفين قد أجهدوا أنفسهم لتوضيح مصادر اللغة « واقتباس المعلومات الموثقة عن معنى المصطلحات التي استخدموها ، لا يتخذ النظرية العربية للحب من الفوضى الكبيرة في استخدام هذه المصطلحات . إن أسلوب هذه الكتابات ووضعها ، بالمقارنة مع المسائل الثقافية الأخرى ، قد ساهم في هذه

مختلفة لتسمية الشيء الواحد ، ليكتسب كلا المصطلحين قبولاً متساوياً وسط أعضاء القبيلة الواحدة . وبالعكس - كما يقول - يمكن للأفراد المختلفين أن يطبقوا المصطلح نفسه على أشياء مختلفة محددة ، لتكون النتيجة - في هذه الحالة - هي الجناس . ويوضح أن المترادفات العربية هي أحد نمطين ، الكلمات البسيطة أو المترادفات الخالصة المرتبطة بالشيء المعروف ، إلى حد أن المترادفين يدلان على الشيء نفسه ولكنهما يختلفان في أن كلا منهما يميز صفة مختلفة لهذا الشيء الواحد .

وشروح ابن القيم المكثفة للمصطلح والمعنى أبعد من أن تكون تدريبات مدرسية مملة ، أو خروجاً بلا ضرورة عن الموضوع من أجل نشر التعميق الأكاديمي . وكما يوضح الأفكار المرتبطة ببعض هذه الكلمات ، نكون - بالفعل - مستغرقين في نظرية وسيكولوجيا الحب . فالأفكار حول طبيعة الحب - على سبيل المثال - تم الكشف عنها خلال مناقشة كلمة «محبة» المشتقة من الجذر «ح ب ب» . ومن بين شروحه يقول أحدها أن المعنى الأصلي كان «النقاء» ، لأن العرب القدماء كانوا يعرفون تعبير «حب الأسنان» ، «حب» - مثل «محبة» - مشتقة من الجذر «ح ب ب» ؛ وآخر يربطه بفكرة الثبات والمثابرة كما تنطبق على فعل «أحب» ، وثالث يشتقه من «حب» بمعنى الوعاء المتسع الذي يمتلئ حتى الحافة فلا يحتمل أية زيادة ، حيث لا يتسع قلب المحب - على مثل هذا النحو - سوى للمحبوب (٢٨) .

والتأثيرات المتخيلة للحب تتضمنها كلمة «شغف» المشتقة من الفعل «شَغَفَ» بمعنى «يخترق» ، أو يؤثر ، أو يدخل الشغاف . وعلى نحو مشابه ، فقد ذكر أن كلمة «خلاب» (من جذر «خ ل ب») تعني «الحب الذي يكتسب ويتزعم ، أو يخدع باللسان» ، وسمى كذلك لأنه يصل إلى «حلب» المرء ، وهو غشاء الكبد (٢٩) ، أو الغشاء الموجود بين القلب وتجويف البطن (٣٠) . وهناك كلمات أخرى ذكر أنها مشتقة من

المعاني الأخلاقية والسلبية الموجودة فى الفصول السابقة . ذلك هو «هوى» الشعر والأدب الخالص ، الأكثر محدودية فى المعنى ، والمتحرر من أى نزوع إلى لوم . من يستشعرونه ، على أسس أخلاقية . ولا مكان هنا لأن يتوافق ابن الجوزى مع إدراك وجود مثل هذا الاختلاف فى النظر والاستخدام . ويبدو أنه يريد أن يلزم القارئ بأن يرى «الهوى» - أينما قبله - بعين عالم الدين .

فهو لم يوضح الاختلاف بين «الهوى» - موضوع فصوله الأربعة والثلاثين الأولى - و «العشق» - موضوع فصوله التالية (٢٨) . ويبدو أنه قد تخشى أية مقارنة بين المصطلح والآخر . وقد رأينا - فيما سبق - أن الفصول المكتوبة عن «الهوى» مستقلة تماما عن الأخرى المكتوبة عن «العشق» . وحيث إنه يتبنى التفسير الدينى ، السلبى لـ «الهوى» فى الفصول الأربعة والثلاثين الأولى ، متجاهلا الاستخدام الأدبى (أو العلمانى) الحىادى أخلاقيا ، للكلمة ، فسيكون من الصعب توضيح العلاقة بين «الهوى» و «العشق» . فالمعنى العلمانى لـ «الهوى» هو وحده الذى يرتبط - بصورة واضحة فى المأثور الأدبى - بكلمة «عشق» . وعلى العكس من «الهوى» ، فليس لكلمة «عشق» تاريخ استعمالى فى القرآن والحديث ، وترك منفردة للدلالة على شىء ما يستحق اللوم (٢٩) . ويرى ابن القيم أن «العشق» كلمة أغرم باستخدامها الشعراء المتأخرون (٣٠) ، وقد ظل استخدامها علمانيا خالصا حتى التقطها الصوفيون ليعبروا بها عن جهنم لله ، لكن ابن الجوزى يتجاهل ذلك الاستخدام .

وفى المأثور الأدبى ، كثيرا ما يتم استخدام كلمتى «هوى» و «عشق» بصورة تبادلية ، ولربما جاءتا مقترنتين فى التعبير الواحد ، من قبيل «أهل الهوى والعشق» و «التتيم نهاية الهوى وآخر العشق» . وعلى أية حال ، فـ «الهوى» أيضا - فى بعض السياقات - معنى أكثر تحديدا . ففى محاولة لمزيد من تحديد درجة الحب المقابلة لكل مصطلح ، قدم الكتاب توصيفات للدرجات

الفوضى الدلالية . فلقد كانت نظرية الحب موضوعا عرضيا ، ثم تناوله من قبل كاتب أو - فى الحد الأقصى - بضعة كتاب من كل جيل . وأصدر كل كاتب كتابا أو كتابين فى الموضوع ؛ كتب لم تتحرر تماما من أسلوب اختارات . ولم يكن الموضوع حكرا مقصورا على أية فرقة أو مدرسة منفردة أو منضبطة مهتمة بالتوصل إلى مجموعة متسقة من الافتراضات والنتائج ، أو توظيف مجموعة متناسقة من المصطلحات . وجاء المؤلفون من جذور مختلفة فى التنشئة ، مولعين - كالعديد من الدارسين المسلمين - بحفظ وسرد عدد متزايد ومختلف من الآراء ، تغطى ما يزيد عن ألف عام ، ليضيفوا إليها - أحيانا - بعض آرائهم . هذا الولع بالتجميع ، الذى غالبا ما يتم دون تعليق أو تحليل ، يفضى إلى ظهور الاستخدامات العديدة المختلفة للمصطلح فى الصفحة الواحدة دون ملاحظة هذه الحقيقة .

ومن بين كل مصطلحات الحب ، ربما كانت كلمة «هوى» موضوع أكثر الاستخدامات تنوعا . وفى الفصول الأربعة والثلاثين الأولى من (ذم الهوى) لابن الجوزى ، تظهر الكلمة بمعنى «رغبة» ، شهوة أو شبق . وهو ما يعنى ردود الفعل والحوافز الغريزية التى تمكن الإنسان من الحياة وإعادة الإنتاج ، ورغبة مستحوزة فى أى شىء ، سواء كانت القوة ، التعلم ، الثروة المادية ، أو إشباع رغبات المرء الجنسية . وفى معظم المقطوعات ، فالمقصود هو الشبق الجنى غير المكبوح ، ولكنه - على أية حال - نمط «الهوى» الذى اهتم به علماء الدين ، تلك الأشواق التى تهدد بأن تغلب العقل وتجتر المرء فى أعقابها بعيدا عن الله وطاعة شرائعه . والكلمة محملة بأكثر الدلالات سلبية ، والمستمدة من الأحاديث النبوية والقرآن ، أو التى حملها لها المفسرون . وابتداء بالفصل الخامس والثلاثين ، تظهر كلمة «هوى» فى العديد من المقطوعات المقتبسة التى أعيدت صياغتها نقلا عن مصادر أخرى ، كلمة عن الحب إلى حد ما ، دون

وبرغم أن «الحب» و «المحبة» - على ما هو شائع - يتم استخدامهما بالتبادل مع «الهوى» و «العشق» اللذين يظهران على أنهما درجة عليا للحب ، في بعض القوائم، ولكنها ليست الدرجة القصوى ، مثل «الهوى» و «العشق» . وبمعنى آخر ، يمكن استخدام «الحب» و «المحبة» على أنهما مصطلحان عامان يشيران إلى ما يعنيه «الحب Love» في الإنجليزية، كما يعنى «العشق» و «الهوى» في بعض السياقات . وقد تظهر مصطلحات محددة تشير إلى درجة معتدلة أو أفضل من درجات الحب . وبصورة عامة ، فلقد ساد رأى الجاحظ حول أن كل «عشق» هو «حب» دون أن يكون كل «حب» «عشقا» ، لأن الحب هو المصطلح الواسع ، بينما «العشق» يدل على نوع خاص من الحب .

الهابطة (التنازلية) من الحب ، ابتداء بالليل ، والولع ، والرأى الجيد ، وصولا إلى الاستحواز الأقصى للإحساس بالمحبوب . ويقتبس ابن الجوزى عددا من المخططات تحت عنوان «درجات العشق» . وفيها ، يحتل «الهوى» الدرجة السادسة من ثماني درجات ، والثانية من سبع ، والثالثة من سبع . وتظهر كلمة «عشق» نفسها - هناك - بوصفها «درجة من العشق» تدل - عادة - على مرحلة من الحب أكثر تقدما من «الهوى» بما يتراوح بين درجة إلى ثلاث درجات^(٣١) . وفي نظام الكسائي يرد «الهوى» باعتباره الاسم الأخير من أحد عشر اسما لـ «الحب» أو «المحبة» ، ويتم تصنيف كل العشرة الأوائل - إذ اعتبروا «أنواعا للجنس» . وذلك يعنى - فيما يبدو - أن «الحب» مرادف لـ «الهوى» إلى الحد الذى انتغل به الكسائي^(٣٢) .

الهوامش

- (١) روضة المحبين ، ص ٢١٧ .
- (٢) السابق ، ص ٩٤ .
- (٣) السابق ، ص ٧١ .
- (٤) السابق ، ص ٣٧٥ .
- (٥) من غير العملى - أحيانا - وضع حد فاصل بين وظيفة النوادر - التى ستنتم مناقشتها فى هذا الفصل - والمأثورات ، فلهذا كانت النادرة أو المثل نمطا من المأثورات ، فى الوقت نفسه ، بفضل طريقة النقل . ولهذا ، يؤثر عن سويد ابن سعيد - الذى نقل مأثورات شهداء الغرام ، إن لم يخترعها - أنه نقل مأثور «زر غيا» تردد حياء ، الذى تم اقتباسه فى كل مكان باعتباره مثلا .
- G. W. Freytag, *Arabum Proverbia* (Bonn: A. Marcum, 1838), I, 587-88, and Lane, s.v. gh-b-b.
- L. Kopf, "Religious Influences in Medieval Arabic Philology," *Studia Islamica*, V (1956), 50-51.
- (٦) انظر : حاز شعر الحب - سواء فى شكل الغزل أو النسيب - شعبية كبيرة فى أدب الجاهلية والعصر الأموى . ولا يهيم كثيرا - هنا - ما إذا اعتقد المرء ، مع بلاشير أن كلا الشكلين كان مظهرا لتقليد واحد ، أو صدق - مع «جيب» - أن الشكلين يفتقران إلى ارتباط واضح .
- Blachère and A. Bausani, El², art. "Ghazal," and H.A.R. Gibb, *Arabic Literature* 2nd ed. rev.: (Oxford: Clarendon Press, 1963), p. 44.
- (٨) نمة نمايز آخر بين كتب من قبيل «أخبار النساء» ، باهتمامها الزائد الافتعال بما يسر الرجال ، وأعمال نظرية الحب، المعنى - أساسا - بما يجعل الناس مؤلفي الأرواح .
- (٩) روضة المحبين ، ص ٦٥ .
- (١٠) رسالة فى العشق والنساء ، «مجموعة رسائل» ، ص ١٦٥ .
- (١١) الفصل السادس والسابع .
- (١٢) نتيجة لهذا الاتجاه، تم إنتاج كتب الحكايات الروائية أو الخيالية - بصورة متزايدة - فيما بعد القرن الثالث / التاسع، من قبل أشخاص مجهولين أو مغمورين .

لما الكتاب المرموقون، فقد ترفضوا عن تأليف أو تجميع مثل هذه الحكايات التي اعتبروها لا تناسب سوى الجهال أو التافهين والنساء والأطفال.

انظر: Nabia Abbott, "A Ninth Century Fragment of the Thousand Nights," JNES, VIII (1949), 158.

وحول مكانة الحكاية - التخيلية والتاريخية في (ألف ليلة وليلة)، انظر:

Mia I. Gerhardt, *The Art of Story-Telling* (Leiden: E. J. Brill, 1963), 377 ff.

(١٣) تماما مثل بعض الأعمال المتأخرة عن البديع، التي تبدو كتكة لاقياس أبيات شعرية أثرية منفردة.

(١٤) Tazyin, III, 195-98. Earlier, incorrect versions in Mas'ari, I, 74, and Rauda, 196. Cf. Daniel 13 (in the editions of the Bible with separate Apocrypha: The History of Susanna).

(١٥) انظر: الجزء ٣، الفصل الحالي.

(١٦) روضة المحبين، ص ١٧.

(١٧) السابق، ص ٢٥-٢٦. ويمكن العثور على المقالات التي تدور حول مؤلفي المعاجم، المذكورين في الاقتباسات:

(s.v.) in EI². See also John A. Haywood, *Arabic Lexicography* (2nd ed.: Leiden: E.J. Brill, 1965), passim. See the index, s.v.:

عندما يتعلق بالفراء، الذي كان - بالأساس - نحويًا من مدرسة الكوفة، ولم يرد ذكره.

(١٨) Haywood, 42-44, and B. Lewin, EI², art. "Al-Asma'i". انظر:

(١٩) انظر المقدمة، رقم ٦.

(٢٠) روضة المحبين، ص ١٣٩.

(٢١) راجع ما سبق، ص ٧ (من هذا الكتاب).

(٢٢) راجع الملحق.

(٢٣) هناك اقتباس في Tazyin, I, 56 منسوب إلى بعض «الشعبيين»، وأعتقد أنني قد قرأت إحالة أو اثنين إليهم في أعمال أخرى، غير أنني لست متأكدًا.

(٢٤) مروج الذهب، الجزء السادس، ص ٣٧٥ - ٣٨٦.

(٢٥) انظر:

Greek into Arabic, 48-49.

(٢٦) ويضيف فالزر - في أحد الهوامش - أن شتيرن قد أخبره بأن تحديد مفهوم الحب (المطروح في شذرة الحوار) المنسوب إلى أرسطو، موجود أيضا تحت اسم

هيبوقراتس في (Hunain b. Ishāq's Nawādir - Falāsifa (Hebrew version, Musre ha-Pilosofim, ed. Löwenthal, 35). وأيضًا في ثلاثة

كتب من بين ما تناوله هنا، هي: كتاب الزهرة، ص ١٧، ومروج الذهب، الجزء ٦، ص ٣٧٧ - ٣٧٩، حيث ينسب هذا التحديد إلى «طبيب»

وديونان الصبابة، ص ١١، حيث ينسب إلى ييتاجوراس. ويمكن إضافة أنه يظهر - أيضًا - في شكل مشابه في كتاب المصون

لثمة اختلافات مهمة بين الطبعتين، وأن طبعات كتاب الزهرة والمروج - وهي الأطول والأكثر تفصيلية - تنسب مقطعًا من نص طبي أكثر من أن تنسب حوارًا

أرسطو. فهي تصنف الحب باعتباره أعراضًا لخلل خطير في وظائف الأعضاء، يؤثر على المخ والأحاسيس والأنظمة الدورية والهضمية بالجسم.

(٣)

(١) ويمكن استنتاج أنواع موضوع البحث - التي يدرجها الكسائي تحت «أحوال المحبين» - من محتوى كتابه النمطي تمامًا بالنسبة لهذه المجموعة: (١) أنواع

المحبين (الأنبياء، والخلفاء، والأصدقاء الحميمين، الظرفاء، أفاضل الناس، والنبلاء) أو - بالأحرى - رجال هذه التصنيفات الذين اشتهرت قصص حبهم،

ووردت تحت هذه العناوين: (٢) قصص الحب المصنفة حسب مصير الحب (صرعي الحب، والنجاني)، (٣) سلوك المحبين والمحبطين بهم (تذلل المحبين

وتكبر المحبطين، الإخلاص في الوعود، الشرف والأمانة الزوجيين، الخداع، الشك، الكيافة، الجمع بين المحبين، ونقل رسائلهم).

(٢) ربما استعار الكتاب عن الحب الديني هذا الاستخدام لـ «الحال» من المفردات التقنية للطلب، كما هو معتقد عما فعله الصوفيون.

Gardet, art. "Hal," EI², and Massignon, *Passion*, II, 554.

انظر:

(٣) كتاب الزهرة، ص ٥.

(٤) These chapter headings (Zahra, pp. alif-jīm) may be found in French translation in Massignon, *Passion*, I, 171-72, though, as

Nykl (Zahra, foreword, 6) has pointed out, they are in cases not very accurate renderings.

(٥) Zahra, foreword, 7. Garcia Gomez (al-Andalus, XVI [1951], 312) says: "...la realidad que amba obras. Jenen poquisimo de

común: ■ oriental ■ sobre todo una antología de versos aj ■ sobre el amor, mientras la andaluza ■ un tratado psicológico, con

sus ribetes de filosofía; aquélla está llena de exquisita afectación y de areminada pedanteria, mientras ést rest ■ natural y humana,

directa y caliente."

(٦) انظر: رقم (٥)، فيما سبق.

(٧) Garcia Gómez, al-Andalus, XVI (1951), 309-323

(٨) تتوافق المقطعات التالية من كتاب الزهرة - على سبيل المثال - مع التشابهات (المذكورة هنا برقم الصفحة والموضوع) بين كتاب الموشى وطوق الحمامة،

- (١٥) من الصعب - الآن - أن تكون أكثر تحديدا من ذلك. فاعتلال القلوب ليس عملا طويلا، وهو يضم مختارات متنافرة - إلى الحد الأقصى - من المادة، ثم تجميعها - ببساطة - تحت عناوين الفصول. ولهذا، فمن الصعب تمييز توجهاتها، وخاصة مع المعرفة القليلة - نسبيا - عن المؤلف والأساط التي تحرك فيها. ولم يستطع فاديت (في Arabica, VII, 1960) أن يكون - بدوره - محمدا في توصيف الكتاب. وولقت الانتباه إلى الالتباسات فيما بين «صوفية الحب» و«الحب الصوفي» التي تبدي في أعمال من قبيل اعتلال القلوب، الذي يعمل إلى الاتجاه الحنبلي للصرامة الأخلاقية والورع الديني. انظر: (Vadet, pp. 160-61)
- (١٦) ومن الناحية الأخرى، فيمكن العثور على مأثورات في ذم الهوى، تحمل إما اسم الخرائطي أو السراج، دون أن تظهر في كتب أي منهما. وذلك لا يعني - بالضرورة - أن طبعنا الحالية من الكتابين منقوصة؛ ويمكن أن يعني - أيضا - أن لدى ابن الجوزي نوازل وأحاديث إضافية من مصادر أخرى، اعتمادا على هذين المؤلفين، سواء كانت شفاهية أو مكتوبة.
- (١٧) Vadet, Arabica, VII (1960) 159.
- (١٨) انظر المرجع السابق، ص ١٥٨. وألاحظ أن الخرائطي قد استخدم الإسناد الكامل في كتابه مكارم الأخلاق (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٣٥٠، ١٩٣١) وكتابه مساوي الأخلاق (دمشق: مخطوط الظاهرية، ص ٧٩).
- (١٩) مناقشة أخرى لهذه الصراع ضد اليهود ترد في الجزء ٣، الفصل ١.
- (٢٠) I ' tilāl al-Qulūb (MS Bursa, Ulu Cami 1535), folios 85b-87b.
- (٢١) برغم أن القصص الواردة في الطوق من المفترض أن تقدم أحداثا فعلية، ما عدا التغييرات في الأسماء في بعض الحالات، فإن بعضها قد يكون - بالفعل - قصصا قديمة أعيدت صياغتها وموقعها لتحدث في أندلس ابن حزم. قارن القصة الواردة في الروضة (ص ٤٥٥ - ٤٥٦) عن اليهودية الورعة مع القصة المشابهة تماما، في الفصل الأخير من الطوق عن الشاب الذي أحرق إصبه حتى لا يستسلم للغواية.
- (٢٢) Garcia Gómez, al-Andalus, XVI (1951), 310-11.
- (٢٣) The metaphor is that of Garcia Gómez, al-Andalus, XVI (1951), 312.
- (٢٤) فعلا، لم يكن ذلك رأي ابن داود. فهو يقرر - فحسب - هذا الرأي مع آراء أخرى عدة، بقوله: «يزعم أحد الفلاسفة أن... قارن طوق الحمامة، ص ١٤، ١٥، بكتاب الزهرة، ص ١٥. ويبدو هذا الالتباس - في كتاب الزهرة - انعكاسا لخطية أرسطوفانيس في المادة. انظر: W. R. M. Lamb (tr.): Plato: Lysis. Symposium, Gorgias ("Loeb Classical Library," No. 166; Cambridge: Harvard University Press, reprinted 1961), 133-45.
- (٣)
- (١) Haywood, 10.
- (٢) In Texte zur arabischen Lexicographie, ed. August Haffner (Leipzig: Otto Harrassowitz, 1905), 66-157.
- (٣) Al-Asma 'i, Das Kitāb al-Chail, ed. August Haffner, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Wien, Phil.-hist. classe, Vol 0132 (1895). No. 10. Abū 'Ubaida, Kitāb al-Khail (Hyderabad: Dā 'irāt al-Ma 'ārif al-'Uthmāniya, 1358/1939. On Abū 'Ubaida see the article (s.v.) by H. A. R. Gibb in EI² and Haywood, index. Les livres des chevaux, ed Giorgio Levi della Vida (Leiden: E. J. Brill, 1928).
- (٤) يرجع ذلك - في بعض الأحيان - إلى رؤيته للعالم المبشرة الأجزاء، وعادته في رؤية كل شيء - وفق منظوره - بوصفه كينونة فردية بالأساس، بدلا من اعتباره نموذجاً لطيفة من الأشياء. ويرجع رابين ("Arabiyya" art. ' Chaim Rabin (EI²) هذا الشراء في المفردات إلى قوة الملاحظة عند البذور، والحيوية الشعرية، و - ربما - المزج العامي.
- (٥) R. fi'l- 'Ishq wa' n-Nisā', Mājmū' at Rāsa' il, 161-62.
- (٦) النص الذي أورده ابن الجوزي (ذم الهوى، ص ١٩٤) لمفهوم الجاحظ يختلف قليلا في صياغته عما ورد في رسالة... أما النص الذي أورده ابن القيم، وما أورده محمود بن سلمان بن فهد، فيقترب كثيرا من نص رسالة... (See Rauda, 138, and Manāzil (Aya Sofya 4307), Folio 8b.) ويبدو أن نص ابن الجوزي منقول شفاهيا، في إحدى المناسبات التي شهد المبرد الراوي الأول في الإسناد.
- (٧) «R. al-Qiyān». Thalāth Rasā' il 67-70. French translation by Pellat. Arabica, X (1963), 138-41.
- (٨) انظر الجزء ٣، الفصل ١١.
- (٩) لم ألتفت - حتى الآن - سوى بإشارة عابرة (الواضح، ص ٥٢) إلى حقيقة أن أبا هلال العسكري (S. I, 126; GAL, G. I, 126; d. 395/1005) يقول في كتاب التلخيص إن «العشق لا يكون إلا للنساء خاصة». وهذا الكتاب قاموس، وليس كتابا عن الحب، ولا يناقش «موغولطاي» - من بعد - هذه الفكرة.
- (١٠) تتضمن قصة «استشهاد» ابن داود - على الأقل - أن الكلمة قد استخدمت على هذا النحو في الجيل التالي للجاحظ، ذلك أن الفعل «عشق» قد استخدم في الحديث المنسوب إلى النبي «من عشق...» الذي روي أن ابن داود قد أورده مع الإحالة إلى حدة عاطفته نحو رجل، هو صديقه جامع. ولم أبتذل - حتى الآن - جهدا خاصا لتقصي مثل هذا الاستخدام في تاريخ أقدم.

Massignon, Opera Minora, II, 246-47.

(١١) في «رسالة القيامة» ص ٦٩، (= Pellat, Arabica, X [1963], 140)، يبدو أنه غير رأيه قليلا، وأثر بأن كلمة «المشرق» يمكن أن تستخدم بالإشارة إلى مشاعر رجل تجاه رجل، مشروطا بوجود عنصر الشوق. ويقول - بصورة محددة - إنه يمكن استخدام كلمة «حب» بالإشارة إلى حب المؤمن لله وحب الله للمؤمن.

(١٢) كتاب المصون، فولبر، ص ٢٩ - ٢٩ ب.

(١٣) الفهرست، ص ١٣٣.

(١٤) يطرح هذا السؤال نفسه انطلاقا من المخطوطات الأربع لـ المنازل المتاحة لي الآن. فثلاث منها تتضمن اثنين وستين اسما وصفة (Leiden Or. 1069, folio 16a-16b; Aya Sofya 4307, folio 8b; Top Kapi Saray, Ahmet III 2471, folio 13a) وستين (Leiden Or. 798, 12b-13a). ومن بين الكلمات المفقودة من الثمانين الأصلية، سقط ستة عشر اسما في مجموعتين من ثمانية أسماء، ليفضي ذلك إلى أن يعتقد المرء أن الناسخ قد قفز سطرين يضم كل منهما ثمانى كلمات. وهو أمر يسير في صفحة متخمة بالكلمات بلا نظام أو معنى يفرض الترامه.

(١٥) الواضح، ص ٥١ - ٥٢.

(١٦) هناك ستون كلمة في قائمة «موغولطاي» موجودة في طبعة «سبايز Spies، التي تستند على مخطوطي استنبول. والكلماتان المفقودتان - الموجودتان في نص المنازل - يمكن اعتبارهما من أخطاء النسخ.

(١٧) وحيث إن «موغولطاي» كثيرا ما اقتبس من المنازل في الواضح، فيبدو أنه قد نقل القائمة من المنازل، لا - بصورة مباشرة - من كتاب المصون.

(١٨) فهو يقدم - فعليا - نسخة وأربعين مصطلحا في القائمة، (Tübingen, Ma VI 217, folio 8a-8b; Chester Beatty, 3832, Folio 8a-8b) أو خمسين (Lebanese MS, privately owned, used by the editor of the Rauda in preparing the printed text. See Rauda, text pages jīm-dāl and 14).

(١٩) روضة المحيين، ص ١٤.

(٢٠) السابق، ص ١٤.

(٢١) واضح المبين، ص ٥١ - ٥٢.

(٢٢) Manazil (Leiden Or. 1069) folio 16a. K. al-Masum (Leiden Or. 1951), folio 29a.

(٢٣) روضة المحيين، ص ١٥ - ١٦.

(٢٤) انظر «لين»، في هذا المعنى. وكان الكيد يعتبر مصدر المشاعر المرفقة، والهوى، أو الحب. انظر: الاقتباسات المعدلة في

Wörterbuch der klassischen arabischen Sprache, ed. J. Kraemer and H. Gätje, s.v. k-b-d (Weisbaden: Otto Harrassowitz, 1957) and also A. Merx, "Le rôle du foie dans la littérature des peuples sémitiques," Floril. M. de Vogüé (Paris: Imprimerie Nationale, 1909), 427-44.

(٢٥) قدم ابن القيم هذا التحديد (روضة، ص ٣٠)، الذي يجيء - ربما - من «خلق الإنسان» للأصمعي، حيث يرد التحديد نفسه في ص ٢١٨.

(٢٦) روضة المحيين، ص ٢٩. ولا يشير إلى الدلالة الصوفية للكلمة.

(٢٧) لا نوضح المقارنة بين التحديدات المعيارية - التي قدمها ابن الجوزي لـ «الهوى» في ذم الهوى ص ١٢، و«المشق» ص ٢٩٣ - أي اختلاف. ففي حالة «الهوى»، قيل إنه طبيعة الإنسان الذي يجذب تجاه ما يلائمه، بينما «النفس» - في حالة «المشق» - هي التي تنجذب بقوة تجاه «الصورة» التي تلائم طبيعتها، وحالما تفوق فكرته، تتخيل «النفس» الوصول إليه وتهفو له، ومن الانشغال الشديد للذهن يبدأ المرض.

(Goldziher, in Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, LXIX [1915], 196, once translated "sūra" in a similar context = "gestalt")

(٢٨) جاءت الجملة التي لم تستخدم أبدا في القرآن أو المأثورات من ابن القيم (روضة، ص ٢٥). والاستثناء الوحيد الذي يذكره - مأثورات شهداء الحب - لا يأخذه بعين الاعتبار، حيث ينفي صحته.

(٢٩) روضة المحيين، ص ٢٥.

(٣٠) ذم الهوى، ص ٢٩٣ - ٢٩٤.

(٣١) Top Kapi Saray, Ahmet III 2373, folios 5b 18b.

(٣٢) انظر:

فن بديع الزمان الهمذاني

وقصص البيكاريسك *

جيمس توماس مونرو

١ - مقدمة

وعندما تكون هناك نصوص أصلية عربية، وترجمات أوروبية، ثم أعمال مقلدة أو اقتباسات مستمدة من تلك الترجمات، كما في حالة كتاب (النظام الإكليريكي) Disciplina Clericalis فإن التأثير العربي يتضح بجلاء، ولا يستطيع أى مؤرخ محترم للأدب أن يجازف بتجاهله^(١).

ولذلك فلن أتوقف طويلاً عند هذه الطائفة من الأعمال، وإنما أشير فقط إلى أنها كانت بمثابة المواد مقابل «الأبنية»، أو بالأحرى «أنواعاً أدبية» استعيرت من العربية ثم أعيدت صياغتها مرة أخرى في شكل مؤلفات جديدة وأصلية بواسطة كتاب غربيين، لعل أشهرهم، كان، دانتى^(٢).

٢ - وتنشأ مشكلة أكثر تحدياً عند الادعاء بوجود تأثير أجناس أدبية كاملة. وهنا، لا بد لنا من أن نذكر أربع فرضيات برزت في العصر الحديث:

تشمل التأثيرات العربية على الآداب الأوروبية فيما قبل عصر النهضة، بشكل عام، أعمالاً يمكن تصنيفها في فئتين رئيسيتين:

١ - حكايات مستقلة، ومجموعات، وأعمال أخرى من القصص النثرى الذى تمت ترجمته من العربية إلى اللاتينية أو القشتالية، خاصة في إسبانيا. ولقد كان لتلك الترجمات أثرها الذى لا ينكر في تطور الأدب الأوروبى، وقد تجمعت دلائل موثقة، لا جدال فيها، على هذا التأثير منذ بداية القرن التاسع عشر.

* ترجمة: أنسية أبو النصر، باحثة مصرية.
الصفحات المقبلة تعتمد على بحث قدم في المؤتمر الأول للحضارة الإسلامية والمجتمع العربى الحديث، أقيم تحت رعاية مركز الدراسات العربية ودراسات الشرق الأوسط بالجامعة الأمريكية ببيروت (٥ - ١٠ مايو ١٩٨٠) وقد عرضت جوانب منه فيما بعد في معاهد بمدريد وبيركلى وهافرفورد وواشنطن.

الجدلية التي ساقيمها، بأمل أن يلقي هذا الأسلوب من المعالجة ضوءاً جديداً على موضوعنا. مع ذلك فسوف أسوق في البداية هذه الكلمات المقتبسة عن ج. إ. فون جرونبيوم: G.E. Von Grunebaum، الذي لم يكن فقط دارساً لا يكل للإسلام في تاريخ الاستشراق الأوروبي، وإنما كان أيضاً ناقداً نزيهاً للأدب العربي:

«عند التسليم بأن المؤثرات العربية كانت سبباً في نشأة ظاهرة في الثقافة الغربية في الفترة التي نحن بصدها، غالباً ما تغفل التفكير فيما تعنيه فكرة أن الشرق والغرب في العصور الوسيطة قد نشأ من أصل واحد بدرجة كبيرة (...) ولأن يتم تقييم التفاعل بين الشرق والغرب في العصور الوسيطة تقييماً سليماً، ما لم يتم تبين وحدتها الثقافية الأساسية وأخذها في الاعتبار.

إن تلك القرابة الجوهرية بين الشرق والغرب هي التي يمكن أن تفسر قبول أوروبا للفكر العربي، كما تفسر ما حدث في الغرب من نمو لأفكار ومواقف يتضح من النظرة الأولى ما هناك من تشابه بينها وبين نظائرها في الشرق، مما لا يمكن أن يعزى إلى الاقتراض وحده» (٧).

وسوف تنصب ملاحظاتي على مسألة العلاقة بين المقامة بما هي نوع أدبي والبيكاريسك الأوروبي، غير أن منهجي والنتائج التي توصلت إليها قد يطرحان أساليب جديدة لمعالجة الفرضيات الثلاث، لم تناقش هنا.

لقد نمت المقامة العربية في السابق من الهند وحتى إسبانيا، وانتشرت أخيراً لتتعدى نطاق الأدب الذي تولدت عنه، إلى الآداب الفارسية السريانية والعبرية، حتى تأصلت وازدهرت في الأخيرة لينتج منها روايات عديدة.

(أ) هل أثرت المقامة بوصفها نوعاً أدبياً في تطور قصص البيكاريسك (الشطار) الإسباني (ومن ثم في القصص الأوروبية بأكملها)؟ (٣)

(ب) هل تدل فكرة «الحب الغزلي» Courtly Love البروفانسي بنشأتها إلى الغزل العربي؟ (٤)

(ج) هل استمد الشعر الملحمي الإسباني من التراث البطولي للعرب؟ (٥)

(د) هل يدين التصوف الإسباني، خاصة سانت جوتون أوف ذا كروس Saint John of the Cross بالفضل إلى المفاهيم الشاذلية وطريقة ابن عباد الروندي؟ (٦)

وبرغم وجود تماثلات نوعية مذهلة بين الأعمال الأدبية العربية والأعمال الأوروبية في هذه الطائفة الأخيرة، لم يظهر دليل قاطع على وجود علاقة وراثية (genetic) بين الاثنين. وعلى ذلك فإننا، في حالة الفرضيات الأربع السابقة، بصدد قضايا علمية جدلية بدرجة كبيرة، لم نحسم بعد. فوق ذلك، فإن الدارسين الذين استنبطوا هذه الفرضيات أو رفضوها أو قبلوها، بشكل عام، لم يتدربوا داخل سياق النقد الأدبي. بتعبير آخر، فمن بين الحجج التي تقدم سواء بالقبول أو بالرفض، تختل العوامل الاجتماعية والتاريخية والبيوجرافية والثقافية العامة مكانة الصدارة، بينما تتوارى في خلفية المناقشة المعايير الأدبية البحث، خاصة ما يتصل منها بالمبنى والمعنى، وبالتقليد والابتداع، إن لم يتم إغفال هذه المعايير كلية.

لذلك فقد عزمت، في الصفحات التالية، أن أحيل المسائل التاريخية والثقافية - الاجتماعية إلى خلفية

لقد بذل دارسو العصرين الكلاسيكي والروماني، ومؤرخو الأدب الروائي الأوروبي، جهوداً مضنية في دراسة طبيعة أدب البيكاريسك في أوروبا، ووضعوا العديد من البليوجرافيات الرائعة حول هذا الموضوع^(٨). ونسبوا حين أن هؤلاء الدارسين قد برهنوا على وعيهم بوجود المقامة العربية، بل أحيانا على اتصالها الوثيق بدراساتهم الخاصة، وأفردوا صفحات مثيرة للفرح المكتوب باللغات السامية من هذا النوع الأدبي^(٩)؛ إلا أن قليلين من دارسي المقامة العربية هم الذين ألقوا بالا إلى ما ظل يكتبه زملائهم من الدارسين في المجالات الأخرى طوال السنوات الخمسين الماضية^(١٠).

إن الدراسات المتعلقة بالمقامة لم تنزل في المراحل التمهيديّة من الناحية الفنية. فعلاوة على ندرة المؤلفات النقدية للنصوص الرئيسية، فإن بعض الأعمال مازالت في شكل مخطوطة^(١١). وهكذا، وفي حين أنه لن يكون ممكناً، لفترة طويلة مقبلة، وضع تاريخ شامل لهذا النوع الأدبي، وعلى التحليل النقدي أن يسير قدماً دون طموح إلى الدقة المنشودة من الناحية الفيلولوجية، إلا أن القيام بدراسة مبدئية لهذا النوع الأدبي ومعناه، من وجهة نظر أدبية، قد يكون ذا قيمة كبرى باعتباره مهمة جريئة غير عادية، يمكن أن تساعد عالم فقه اللغة في بحثه عن معايير كتابية فعالة.

إن هدفنا المباشر هو أن أعيد، من منظور مقارنة، دراسة مقامات الهمداني، منشئ الفرع العربي من هذا النوع الأدبي، باستخدام الطبعة المتاحة، برغم ما قد يشوبها من أخطاء، مع توضيح الأفكار التي تضمنتها أبحاث حول أنواع أدبية مماثلة في آداب أخرى. وأمل أن يكون صدور المؤلف النقدي عن مقامات الهمداني للبروفيسور بيير أ. ماكاي P.A. Mackay، عوناً للدارسين في المستقبل، وأن يزودهم بالوسائل اللازمة لتصحيح أية نقائص قد تكون حدثت نتيجة للقراءات الخاطئة. في الوقت نفسه، ومع علمي بأن دارس الآداب العربية سوف

ومع هذا الانتشار غير العادي داخل البلاد التي سادها الإسلام، يدهش المرء إذ يكتشف أن هذا النوع الأدبي قد عانى من إهمال أكاديمي ملحوظ في العصر الحديث. وأحدث مادة بليوجرافية متاحة للطالب هي، باستثناء حالات نادرة، فقرات ذات طابع مدرسي صريح. ومع أن تلك الفقرات تعد من الأدوات التي لا يمكن الاستغناء عنها، فهي غير كافية لمسيرة النقد الأدبي. وهكذا، ومع وجود نظريات حول نشأة المقامة، ودراسات عن خلفيتها ومصادرها، وكذلك ترجمات لا بأس بها لبعض الأعمال، فإنه يبدو أن قليلين من الكتاب هم الذين توقفوا ليسألوا أنفسهم: ما المقامة؟ ما معناها؟ وما الذي تمثله داخل النطاق الأوسع للأدب العربي؟

إن المقامات الكلاسيكية للهمداني والحريري، إذا نظر إليها من ناحية الجنس الأدبي، تقع ضمن طائفة «المعارض للبطولة» Anti-heroic أو قصص البيكاريسك Picaresque. ولعل أقرب نظير لها هو ما نجد في الرواية الرومانية، وخاصة في (ساتيريكون) Satyricon لبترونيوس Petronius و(الحمار الذهبي) Golden Ass لأبوليوس Apuleius، وكذلك في تراث البيكاريسك الإسباني، ومن نماذجه القصصية الأولى تلك الأعمال من العصر الذهبي مثل (لازاريلو دي تورميس) Lozarrillo de Tormes (مجهول المؤلف)، و(جوزمان دي ألفاراش) Guzman de Alfarache من تأليف ماتييو أليمان Alemán، و(فييدا دل بسكون) Vida del Buscón لفرانيسكو دي كييفيدو Francisco de Quevedo. ويجب أن نضيف إلى هذه المجموعة الإسبانية عملاً مهماً من الأعمال التي صدرت في العصور الوسيطة، وهو عمل لا ينظر إليه عادة على أنه من أدب البيكاريسك، ولكنه، وللسبب نفسه، أكثر شبهة بالمقامات؛ هذا العمل هو (كتاب الحب الجميل) Libro de buen amor من تأليف جوان روي Juan Ruiz.

ذلك من تطور رواية البيكاريسك الأورويى وحتى عصرنا الحاضر ؛ إنه تراث باهر من لغات عدة ويغضى ما يقرب من ألفى عام!

المشكلة الرئيسية بخصوص هذه الفرضية هي أنه لم يتم أبدا تقديم دليل نصي مقنع يدعم الحلقات الأساسية فى سلسلة الانتقال:

١ - لا يوجد دليل داخلى مباشر على أن الهمداني كان على علم بمؤلفات بترونياس من الماييم الإغريقى.

٢ - بينما يعترف جوان روى فى النص الذى صدر من (كتاب الحب الجميل) بتأثره بعمل أوفيد (فن الهوى)^(١٤) إلا أنه لا يشير فى أى موضع من مؤلفه إلى أية مصادر عربية أو عبرية^(١٥).

٣ - مع أن لازاريللو دى تورمس) تقدم نوعا من السرد القصصى الذى يمكن إرجاعه شفها إلى مصادر عربية، إلا أن تأثرها الأكبر من حيث النص الأدبى، قد يكون مصدره تراث أبوليوس اللاتينى، كما أنها بلا شك استجابة للرواية الإسبانية (أماديس دى جولا Amadis de Gaula).

إن النظرية السائدة التى لخصناها فيما سبق نقول بالتسلسل التطورى التالى:

إغريقى / لاتينى ← عربى ← عبرى ← إسباني ← أورويى

وفى الناحية الأخرى، فإن ما يقوله المؤلفون أنفسهم فى نصوصهم، وما أسفرت عنه الأبحاث الأدبية الحديثة، يقدم الخارطة الآتية:

يتعلم الكثير فى حقل دراسته من خلال المنهج المقارن الذى أنوى اتباعه، إلا أنه لا ينبغي اعتبار وجهة نظرى هى الطريق الوحيدة المؤدية إلى المعرفة أو الفهم. إن الأدب المقارن، إذا كان ينبغي تحقيق هدفه فى أن يصبح «شعر» القرن الحادى والعشرين، عليه أن يستوعب، داخل أبنيتة النظرية، التراث غير الغربى المهمل حتى الآن، لكى يتخلص من نزعة الانحياز إلى الأدب الغربى التى نسوده حاليا^(١٦). وما لم يتم ذلك فإن الأدب المقارن محكوم عليه بأن يظل حبس الجمود، أو على أقل تقدير محدود المجال، وتبطل أية دعاوى له بالعالمية. وفى هذا الصدد، فإن ذلك الحقل الغنى من الأدب الصرف المكتوب بالعربية، يمكن أن يسهم بالكثير من أجل الوصول إلى فهم أكثر اتساعا وعمقا للأدب العالمى.

وكما رأينا؛ فقد ظهر رأى يقول بأن المقامة العربية هى أصل نشأة تراث البيكاريسك الإسبانى، والاعتراض الرئيسى على هذه الفرضية، هو أنه لم تكتشف أبدا الوسائل التى تم بها هذا الانتقال.

وإذا ما نظرنا إلى الطرف الآخر من الميزان الكرونولوجى، وجدنا أن هناك أيضا نظرية تقول بأن المقامة نفسها تدين بنشأتها إلى الأدب الكلاسيكى القديم، وخاصة «الماييم mime» الإغريقى^(١٧). وهكذا، فإن أنصار النظريات الروائية يفترضون سلسلة من التأثيرات يبدأ مسارها من «الماييم mime» الإغريقى إلى «بترونياس Petronius» (عام ٦٠) مارا بالهمداني (كتبت أعماله بين ٩٩٢ - ٩٩٣) فالحريرى (١١٠٢ - ١١٢٢) والحريرى (١١٧٠ - ١٢٣٥)، ثم ابن زابارا (كتب أعماله فى النصف الثانى من القرن الثانى عشر)، ثم جوان روى (أول نسخة منقحة من «كتاب الحب الجميل» LBA صدرت عام ١٣٣٠)، وتشمل السلسلة أيضا لازاريللو دى تورمس (١٥٢٥ - ١٥٥٣)، وما تلا

(أ) إغريقى / لاتينى ← إسباني ← أوروبي

١ - مايم / بترونياس

أبوليوس ← ؟ ← لازاريللو ← البيكاريسك الأوروبي

٢ - أوفيد ← كتاب الحب الجميل .

(ب) عربى ← عبرى

الهمذاني ← الحريرى ← الحرزى ← ابن زابارا .

من هنا، نجد أن المنهج المقارن يمكن أن يضع أقدامنا على طريق جديدة: هل كانت هناك، مثلاً، قوة محرّكة داخل كل تراث أدبي، يمكن توثيقها بما يكون المؤلف قد أوردته من تنبيهات أو إحالات أو إشارات، ويمكن البرهنة على أنها هي التي أدت إلى نشأة أدب البيكاريسك عن أصول متنوعة؟ وتعبير آخر: هل تعد العلاقة بين المايم الإغريقى، والمقامات العربية، والبيكاريسك الإسباني، أساساً، علاقة وراثية أم نوعية؟ هذا السؤال المهم لم يطرح أبداً من قبل، حسب ما أعلم. ومع ذلك، فينبغي دراسته باعتباره ثقلاً مقابلًا في الميزان للنظرية الوراثة، قبل أن نشرع في معالجة نظريات أكثر شططا وأقل توثيقاً حول النشأة والتأثير الثقافى المتبادل.

لقد بين دارسو العصر الكلاسيكى أن أعمال بترونياس وأبوليوس تمثل رد فعل أو مجاوبة للرومانسيات الإغريقية، وذلك داخل نطاق مملكة الأدب الإغريقى - الرومانى؛ أو بمعنى آخر: تشكل نوعاً أدبياً مقابلًا لتلك الأعمال. وبهذا يكون شكل العلاقة النوعية التي تنطوى على تعارض كالتالى:

الرومانسيات الإغريقية ← ← بترونياس / أبوليوس .

وبالمثل فإن الشكل التالى وهو:

الحب الغزلى ← ← كتاب الحب الجميل

أماويس ← ← لازاريللو

ينطوى على نمط من العلاقة النوعية العكسية أخذ به كثير من الدارسين للتراث الأسباني.

وعلى ذلك، فسوف أقوم بدراسة احتمال أن يكون منشأ النوع الأدبى المعروف بالمقامة تطوراً داخلياً فى الأدب العربى، وموازيا مع ذلك، لتطور نظائره فى الأدب الإغريقى - الرومانى القديم والأدب الإسباني - الأوروبى الحديث.

وإذا نجح هذا المنهج فى الكشف عن معان جديدة أكثر عمقا فى المقامات العربية، مبينا فى الوقت ذاته أن النظرية الوراثة هي نظرية غير ضرورية، إن لم تكن مستحيلة، فسوف يؤدى ذلك إلى دعم الافتراض المؤيد للنشأة عن أصول متعددة.

٢ - النوع والنوع المضاد

فى عام ١٩٤٨ كتب أمريكو كاسترو Américo Castro الكلمات التالية فى تقديمه لكتاب (لازاريللو دى تورميز):

«إن القول بأن رواية البيكاريسك تضم شخصيات وأشياء «واقعية»، ناشئ عن الاعتقاد الساذج بأن الأدب إنما يكتب تأثيره الجمالى عن طريق إعادة تصوير الواقع المحسوس. لقد كان هناك اعتقاد منذ قرون مضت، بأن الأدب هو، أو ينبغى أن يكون، محاكاة للواقع أو عرضاً لأبرز مظاهره. ولو كان ذلك صحيحاً لوجب أن تكون الأشياء المحسوسة العادية بشكل عام، ذات طبيعة فنية فى حد ذاتها، ولكان العمل الأدبى الناتج مجرد مختصر للعالم المتاح للكافة.

تلك فكرة واهية، والحقيقة أن هذا الواقع المزعوم ما هو فى النهاية إلا توليفة من الانطباعات المتناثرة، المشوشة، غير المنظمة»^(١).

الأقل، مجاوبة لكثير من الأنواع السامية في الأدب العربي أود أن أذكر منها على وجه الخصوص التراث النبوي: «الحديث»، والملمحة الروائية: «السيرة».

إن مقامات الهمذاني، من حيث الشكل، تستحضر البنية التقليدية للحديث^(٤)، ذلك أن معظم المقامات تبدأ بذلك التوكيد: «حكى لنا لي، عيسى بن هشام فقال (...)»^(٥). وفيما يتعلق بهذه الصيغة، نورد الملاحظات الثلاث التالية:

١ - برغم ما يبدو من أن الهمذاني يعتبر عيسى بن هشام شخصية روائية، إلا أنه كان هناك رجل مغمور، برغم أنه تاريخي، يحمل الاسم نفسه، عاصر المؤلف ووصف بأنه «إخباري» وناقل للحديث^(٦).

٢ - من وجهة النظر السنية، فإن الأحاديث التي تروى استناداً إلى فرد معاصر مغمور، والتي لا يمكن إرجاعها مباشرة إلى المصدر النبوي خلال سلسلة من الرواة الشفاعة، تكون محل شك كبير.

٣ - استناداً إلى المبدأ الشيعي الذي يقول بعصمة أهل بيت علي، فإن الأحاديث الشيعية تروى في الغالب مسندة إلى أحد الأئمة فقط، ويتم حذف السلسلة الطويلة من الإسنادات التي تميز الشكل السني^(٧)؛ ولكن عيسى بن هشام لم يكن إماماً للأسف!

وبينما تمدنا المقامات، على هذا النحو، باسم الراوية، يتلو نص الرسالة التي ينقلها، وفقاً للقواعد الإسلامية الراسخة، فإن سلسلة الإسناد الخاطئة، يقصد بها إثارة الشكوك لدى الحذرين، سواء من بين أهل السنة أو من بين أهل الشيعة؛ بين أهل السنة لأن الإسناد

واستطرد كاسترو يبين كيف أن ما فهم خطأ على أنه «واقعية» في رواية البيكاريسك الإسبانية يمكن وصفه بدقة أكثر بأنه شكل من المثالية سلبية الشحنة، يناقض مباشرة المثالية موجبة الشحنة، التي تصورها روايات البطولة الإسبانية. وأوضح أن رؤية البيكاريسك للعالم هي، على أسوأ الفروض، رؤية انتقائية في تصوير الجوانب البغيضة من الحياة، مثلما أن رؤية روايات من مثل (أماديس دي جولا Amadis de Gaula) انتقائية في إعلائها للجوانب المحيطة.

ويدفع كاسترو بأن هذا المنظور المعكوس قد أدخل عمداً لأغراض فنية، وأنه في رواية البيكاريسك كثيراً ما تفوس الواقعية المزعومة في العالم غير الواقعي أو الكاريكاتيري. وعلى سبيل المثال لتأمل ذلك المشهد المثير للاشمئزاز، الذي يعمد فيه سيد لازاريللو الأعمى إلى الضغط بأنفه الطويل على حلق الغلام المذنب لكي يتقبأ قاذفاً في وجه الأعمى بالتقائن التي كان قد سرقها وأكلها^(٨). وبرغم أن هذا المشهد يحمل طابع صدق محتمل، إلا أنه من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، حدوثه في الواقع. وعلى نحو مماثل، فعندما يقوم «بشر»، وهو إحدى شخصيات الهمذاني، بكتابة قصيدة طويلة على قميصه بدماء الأسد الذي صرعه^(٩)، لا يسمع الواقعي منا إلا أن يستنتج أن بشراً لا بد أنه كان يرتدى قميصاً بأهداب مفرطة الطول.

وبعد القياس السابق مفيداً على مستوى آخر، إذ يوحي بأنه تماماً مثلما أن التحدى الذي يتضمنه نوع أدبي مثالي، يجاوبه آخر سلبي الطابع في أنواع أدبية أخرى؛ فبيرونياس يحاكي الرومانسيات الإغريقية محاكاة ساخرة، ولازاريللو هو المحاكاة الكاريكاتيرية لأماديس؛ كما أن جوان روي يحاكي بطريقة ساخرة تراث الحب الغزلي (Cautly Love) في العصور الوسيطة؛ كذلك كانت المقامات لدى مبدعها، الهمذاني، جزئياً على

٤ - الراوى يكافئ المتشرد.

٥ - اكتشاف شخصية المتشرد الحقيقية.

٦ - الراوى يوبخ.

٧ - المتشرد يبرر.

٨ - افتراق الاثنين.

هذا النظام الذى وضعه كيليطو، والذى يبدو أنه قائم أساسا على تحليله للحبرى، حيث يتسم بالاتساق البالغ، يسرى أيضا بدرجة كبيرة على معظم المقامات المنسوبة إلى الهمداني، طالما أننا لا نتوقع حتمية ظهور جميع هذه الجزئيات الثماني أوتوماتيكيا فى كل مقامة. لكنه لا يسرى على قلة من المقامات «الشاذة» التى تتبع فى بنيتها مبادئ أخرى (أحيانا يستخدم الازدواج الإيسودى Episodic duplication أو التأسطير Framing^(٩)).

غير أن الغلبة الإحصائية بشكل عام لهذا القالب الذى وضع خطوطه كيليطو فى شكله المثالى، يوحى بأنه عمدى وليس وليد الصدفة، ولذلك فلا بد أن يكون ذا معنى.

ولقد أضفت، بغرض تحقيق التناسق، جزئية أخرى لا تذكر أبدا بشكل صريح وهى^(١٠):

٩ - رحيل الراوية من المدينة.

ولقد أخفق كيليطو فى أن يرى أن هذه الجزئيات التسع تشكل وحدة تنظيمية رئيسية تنم عن معنى. مع ذلك فعندما ترتبها فى خارطة نكتشف أنها تنتظم عفويا فى تتابع دائرى مفصحة عن قالب من التركيب الحلقي^(١١).

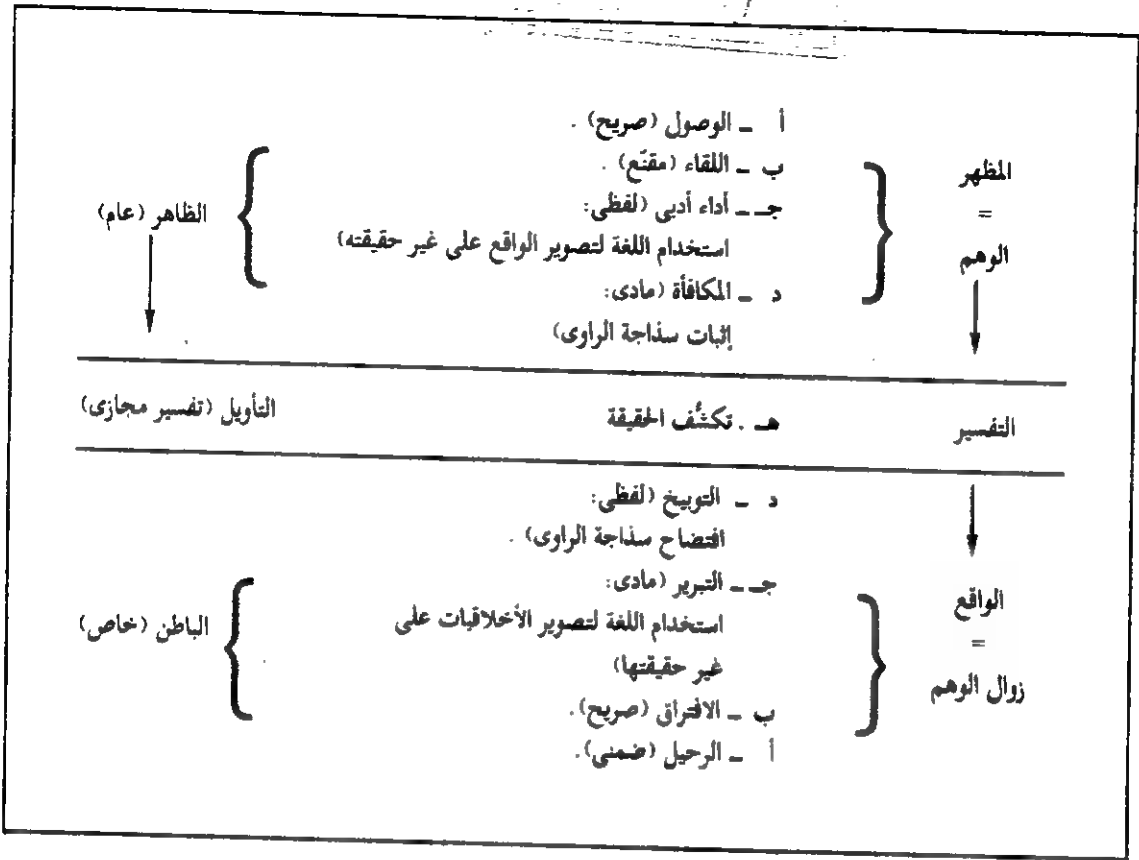
بدراسة الخارطة المبينة على الصفحة التالية، يتضح أن التعاليم التى تتضمنها المقامات، على مستوى أكثر تجريدا، تلخص فى أن المظاهر الدنيوية إنما هى وهم،

ففيها قصير بدرجة كبيرة، وبين أهل الشيعة لأنها لا ترجع النقل إلى أى من الأئمة المعترف بهم. وهكذا فكل ما تمدنا به هو إسناد يحاكي شكل الحديث مجاكاة هزلية، وفى الوقت نفسه يقصد أن يحذرتنا من قبول دعاواه بالمرجعية الأخلاقية أو الدقة التاريخية دون مناقشة. وقد تصادف أن كان هذا الشكل لنقل المعلومات (الذى عم فى دراسات العصور الوسيطة العربية) شكلا إسلاميا بالتحديد، حيث لم تسبق أية نظائر له فى العصر الكلاسيكى القديم (ولعل الأناجيل هى أقرب نظائره المسيحية)، ولم يخلفه شيء فى العصر الرومانسى الإسباني.

ويتضمن النص أو «متن» الرسالة التى ينقلها عيسى اختلافا آخر قصد به إثارة التساؤلات فى ذهن القارئ المنتبه: ففى الحديث تنلقى، بشكل طبيعى وبواسطة راوية موضوعى، معلومات عن أقوال وأعمال النبى المختدة. أما هنا، فالراوية المزعوم غير موضوعى؛ ولكنه على العكس من ذلك، غالبا ما يشارك فى الأحداث، ويصبح ضالعا فيها إلى درجة تؤثر على موضوعيته. بل إنه فى بعض المواضع يأخذ على عاتقه مهمة بطل الرواية. باختصار فإن كلا الإسناد والمتن يحث القارئ بطريق غير مباشر على أن يأخذ حذره.

وقد قسم عبدالفتاح كيليطو^(٨) Kilito الرسالة التى ينقلها الراوى فى المقامات إلى ثمانى جزئيات برؤية^(*) Proppian Functions وهى:

- ١ - وصول الراوى إلى مدينة ما.
- ٢ - المواجهة بين الراوى والمتشرد أو المتحدث المتخفى.
- ٣ - العرض الأدبى الذى يؤديه الثانى.



بقصد الغش هي وسائل مشروعة للكسب. وهكذا نجد أن الدرس المستخلص من نموذج سلوكه بشكل مبدأ لا أخلاقيا يقف في مواجهة صارخة ضد الرسالة النبيلة التي حملها النبي محمد والتي تبلورت في أدب الحديث. وهكذا نجد أن العلاقة العكسية Inverse بل المقلوبة Perverse القائمة بين المقامة والحديث، أعمق كثيرا من مجرد تشابه خارجي أو شكلي بين النوعين. فالمقامات تعطينا الشكل الخاوي لأدب الأحاديث، مجردا من كل مضمون أخلاقي.

وتتضمن المقامة «الوعظية» إشارة صريحة إلى جوهر علاقة المعلم بالتلميذ، التي نشأت بين عيسى والإسكندري:

«والناس رجالان: عالم يرعى، ومتعلم يسعى. والباقون هامل نعام ورائع أنعام»^(١٣).

يمكن بالفحص الدقيق تعريفه والكشف عن أنها ليست في الحقيقة سوى واقع مخيب.

ويتبقى لنا في آخر الأمر تعاليم تنطوي على مدلولات معنوية وفكرية سوف نستكشفها فيما يلي. في البداية يقدم لنا المؤلف الراوية (عيسى بن هشام) الذي يجوب أنحاء العالم الإسلامي في العصور الوسطى سعيا وراء المعرفة، ويظل يصادف في طريقه، وفي كل مدينة يصل إليها، المعلم «أبا الفتح الإسكندري». لا يفتأ هذا الأخير يقوم بالأعباء اللفظية المحيرة التي تذهل عيسى وتستنزف منه ثروته. وهكذا تنشأ، مبدئيا، علاقة تلميذ بمعلم، كما بين كيليطو^(١٢)، وتستمر هذه العلاقة فيما بعد. ومن المهم أن نضيف إلى ملاحظات كيليطو الدقيقة، أن المعلم الإسكندري هو في الحقيقة معلم زائف؛ نتلخص تعاليمه في فكرة أن الكذب والتزييف

«فأخبرت أن بنى ساسان حين سمعوا هذى
الوصايا الحسان، فضلوها على وصايا لقمان.
وحفظوها كما تحفظ أم القرآن. حتى إنهم
ليروونها إلى الآن. أولي ما لقنوه الصبيان.
وأفنع لهم من نحلة العقيان»^(١٥).

إذا سلمنا بأن المقامة هي جنس أدبي مضاد
للحديث، فقد نستطيع فهم المغزى الذى تتضمنه المقامة
«الإبليسية» للهمذاني، التى ينجح فيها الإسكندري فى
خداع الشيطان ذاته بالرياء حتى يجرده من عمامته؛
ذلك أن البطل - المضاد Anti-hero، مدفوعا بحتمية
التعارض بين الفضيلة التى يرفضها والرديلة التى يؤمن
بها، لابد أن ينتهى به المطاف فى معسكر الشيطان، على
نحو ما فعل لازاريللو الذى ينصحه سيده الأعمى فى
بداية حياته العملية:

«أيها الأحق، فلتعلم أن صبي الرجل
الأعمى عليه أن يتعلم كيف يكون أكثر حدة
من الشيطان»^(١٦).

وكما تمثل المقامات عكسا Inversion للقيم التى
يتضمنها الحديث، كذلك هي عكس للقيم التى
يحملها التراث الملحمى والشعر الغنائى البطولى. والواقع
أن مجمل التأثير الفنى القوي للمقامات ناتج عن
تصويرها لأنماط من الحياة مضادة - للبطولة. وهذا
المنحى يتأكد منذ البداية. ففي المقامة «القريضية» وهو
عنوان المقامة الأولى فى المجموعة التى بين أيدينا، يخبرنا
عيسى أن نوازل الدهر هي التى ساقته إلى جرجان. وبعد
أن جاءها ابتاع قطعة أرض وشرع يفلحها. واستثمر الربح
الذى جناه من مغازرته الزراعية فى شراء بعض السلع
وفتح متجرا وأقام صداقات فى مجتمع التجارة. وفى آخر
الأمر أخذ يجزى مناقشات مع زملائه من التجار حول
الأدب العربى^(١٧). وفى أحد الأيام كانوا يتحاورون حول
الشعر الغنائى العربى عندما أبصر شابا «يجلس بمنأى عن

لقد نشأ أدب الحديث فى العصور الوسيطة للإسلام
لكي يحفظ أقوال وأفعال النبي محمد التى اعتبرت
نموذجا يحتذى؛ وكان الحكم على صحة كل حديث
يعتمد على منزلة الراوية واشتهاره بالأمانة. أما فى
المقامات فإننا لا نصادف فقط معلما من نسج الخيال ذا
سمعة سيئة، وإنما أيضا تلميذا من نسج الخيال (أو على
الأقل غامضا)، يعد مصداقه موضع شك بالقدر نفسه؛
كما سيتضح تدريجيا فيما بعد. ولقد ثارت التساؤلات
حول الطبيعة الأدبية لذلك الثنائى فى زمن مبكر ومنذ
عصر الحريرى؛ فوجد ذلك القارئ حاد الملاحظة
ومكتشف فن المقامة العربية فى العصور الوسيطة، يبين
فى مقدمة المقامات التى وضعها:

«وبعد فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب التى
ركدت فى هذا العصر ريح، وخبت
مصايحه، ذكر المقامات التى ابتدعتها بديع
الزمان، وعلامة همذان، رحمه الله تعالى،
وعزا إلى أبى الفتح الإسكندري نشأتها، وإلى
عيسى بن هشام روايتها - وكلاهما مجهول
لا يعرف، ونكرة لا تتعرف»^(١٨).

وبتعبير آخر، فعلى عكس الصدق التاريخى الذى
يستند إليه أدب الحديث، نجد فى المقامات شخصية
متخيلة تروى عن الحيل التى يمارسها رجل جرىء
متخيل أيضا، وبالقدر نفسه!

ولقد فهم الحريرى أيضا أن المقامة، بوصفها جنسا
أدبيا، تعارض التراث الدينى الذى يشكل الحديث فيه
(إلى جانب القرآن) قسما مهما، فالحريرى هو الذى
يبين فى مقامته «الساسانية» كيف أن بطله المحتمل
«سروجي» ينصح ابنه بأن يحترف التسول (الموضوع:
فساد الشباب). وأثناء ذلك يعرض عليه سلسلة متتالية
من المبادئ اللاأخلاقية يمكنه باتباعها أن يحقق رخاءه
فى هذا العالم. وتنتهى المقامة بالفقرة الآتية:

المجموعة»، «ينصت وكأنه يفهم. ويسكت وكأنه لا يعلم»^(١٨). هذا الوصف الافتتاحي يقدم لنا صورة بارعة لطبقة اجتماعية محتقرة، بأساسها الزراعي التجارى وتطلعاتها الثقافية.

وفى الجانب المقابل لهذا النسق من أصحاب المتاجر الذين يصورون على أنهم من المتممين، نجد شخصا شبه - لامنتم^(١٩)، يجلس وحده فى عزلة؛ وهكذا يقابل الاستقرار الظاهرى لمجتمع التجار المئآتق، تذبذب شبه - اللامنتمى هذا، الذى «يبدو» أنه يفهم ولكن «يبدو» أنه لا يعلم (بمعنى أنه ليس كما يبدو من مظهره). وفى آخر الأمر يوجهون للغريب أسئلة حول الشعر. وبالنسبة للقارئ الحديث، تعتبر الأسئلة المطروحة وكذلك الردود عليها، كليشيهات ملتقطة من كتيبات النشر العربى فى العصور الوسيطة. وعلى سبيل المثال يوجه للشباب السؤال الآتى:

«ما تقول فى امرئ القيس؟».

فيجيب:

«هو أول من وقف بالديار وعصرصاتها .
واغتدى والطير فى وكناتها . ووصف
الخيلى بصفاتها . ولم يقل الشعر كاسبا . ولم
يجد القول راغبا . ففضل من تفتق للحيلة
لسانه . وانتجع للمرغبة بنانه»^(٢٠).

لقد اعتقد مفكرو العصور القديمة والوسيطه فى نظرية «عصر ذهبي» يعتقد أن جميع مظاهر الحياة فيه كانت إعلاء من شأن البطولة، وبالتالي فقد كان التغيير معادلا للتدهور بالنسبة لهؤلاء الدارسين^(٢١). وقد نتج عن ذلك نشوء فكرة المثال الأسمى للمعرفة، الذى كان، شأنه شأن الحديث والقول المأثور، عبارة عن مقولات مرجعها علم وحكمة القدماء التى لا تقبل الجدل.

وهكذا، فإن الغرض من هذا الامتحان فى الكليشيهات هو إثبات - بما لا يدع مجالا للشك (لقارئ العصور الوسيطة) - أن الشخص الممتحن على دراية بالقيم المتوارثة، وبالتالي فإن علمه بتلك القيم يعنى ضمنا أنه لا عذر له فى عدم تطبيق ما يعظه به.

نتبين مما يقوله الشاب الممتحن أن امرأ القيس كان شاعرا رفيع المقام لأنه لم «يفرض الشعر من أجل الكسب»، بمعنى أنه لم يكن مرزقا: فكلماته تتوافق مع معتقداته؛ لقد كان يقول ما يؤمن بأنه الحقيقة. وعندما سئل عن رأيه فى مزايا الشعراء القدامى بمقارنتهم باخذئين، رد قائلا: «المتقدمون أشرف لفظا. وأكثر من المعانى حظا. والمتأخرون ألطف صنعا. وأرق نسجا»^(٢٢).

يريد أن يقول إنه قد حدثت خسارة فى الأفكار أو الجوهر، عوضها مكسب فى المهارة اللفظية؛ بمعنى أنه قد حدث تحول من المضمون إلى الشكل فيما يعتقد المتحدث أنه انحدار للشعر العربى من حيث تميزه المعنوى الأصيل.

إن النظرة السائدة إلى أدب المقامة - وهى نظرة أراها مضللة إلى حد كبير - التى يتبناها معظم النقاد المحدثين، تعتبر أن هذا الأدب فى منتهى تمرينا شكليا، لا يهتم كثيرا بالمضمون^(٢٣). ووفقا لهذه النظرة تكون المقامة «القريضة» مجرد تمرين استعراضى يمارسه المؤلف ليبين معرفته بالشعر العربى أو مهارته فى التعامل مع اللغة العربية. غير أن بقية هذه المقامة تفضح خطأ هذا الحكم. فبعد أن يجتاز الشاب الغرب الامتحان بنجاح كبير، يطلب منه أن يقول شعرا من نظمه هو؛ وهكذا يتم نقلنا من النظرية إلى التطبيق. وعلى الفور يخرج الغرب قصيدة يشد فيها الانتباه إلى رثائه ثيابه، ويشكو من ظلم الأقدار له، ويزعم أنه ينتمى إلى طبقة اجتماعية أعلى مما يوحي به مظهره البائس، ويلمح إلى وجود صلة خفية له بالبلاط الملكى الفارسى لداريوس وشوسروس^(٢٤).

«ويحك هذا الزمان زور
فلا يغرنك الغرور
لا تلتزم بحالة ولكن
در بالليالي كما تدور»^(٢٨).

وإذا قمنا الآن بتلخيص العناصر الرئيسية في هذه المقامة كي نظهر معناها الكامن ونزيده إيضاحاً، نجد شخصاً دخيلاً على إحدى الطوائف الاجتماعية الراسخة، التي تقوم بامتحانه. ويكشف الامتحان عن معرفة هذا الدخيل حكمة القدماء التي ينتمى إليها المجتمع، وبالتالي عن قدرته على التمييز بين الصواب والخطأ. ومع ذلك فعندما يتحول الموقف من النظرية إلى التطبيق، يختار أن يتجاهل مثال الشعراء القدامى الذين أحجموا عن نظم الشعر من أجل الكسب. وبدلاً من ذلك يسعى إلى خداع ممتحنه تحت ادعاءات زائفة لكي يتصدقوا عليه^(٢٩). إن الإسكندري يفعل بالضبط ما يعلم أنه خطأ أخلاقياً، مبرراً انتحاله شخصية غير شخصيته بظلم القدر له، بينما يعمد في الوقت نفسه إلى إعلاء طريقته السلوكية إلى مستوى المبدأ الفلسفي القائم على الانتهازية: فهو يرى أنه يجوز للمرء أن يعدل من مبادئه كي تتلاءم مع الأزمنة المتغيرة. وقد يمكن أن نتعاطف مع مثل هذا المبدأ أو أن نتفهمه، إلا أنه لا يمكن أن يثير إعجابنا الخالص، كما أنه غير مقبول على الإطلاق من وجهة النظر الأخلاقية. ومع ذلك نجد أن عيسى ورفاقه الذين تفتضح سذاجتهم بما أظهروه من شفقة على الشاعر متوسط المستوى، يتلعون هذا المبدأ أيضاً دون سؤال، استنتاجاً من أن أحداً لا يجادل الإسكندري، وإنما يسمح بأن يكون له القول الفصل^(٣٠).

وهكذا يقودنا المؤلف، نحن القراء، لتبين ما لم يستطع الراوية عيسى أن يفهمه تماماً، وهو أن الإسكندري يقوم بتعليم مبادئ زائفة وذلك بطرحه فكرة أن الإنسان الحديث حر في أن يسلك سلوكاً وضيعاً لأن العصر البطولي قد انقضى.

ويختتمها بقوله إنه لولا «العجوز» (لا تعرف هل هي زوجته أم أمه!) الموجودة بالسامرة وأطفاله الموجودين قرب البصرة، والذين يعتمدون على إعالتهم لهم، لكان قد أقدم على الانتحار بأساً من مصيره^(٣١).

وهذه القصيدة التي نظمها الشاب من بحر الرجز المفكك، عبارة عن قطعة ركيكة من النظم الدارج: تفتقر إلى عمق الإحساس الموجود في شعر القدماء، ورشاقة اللفظ لدى المحدثين. وفي الحقيقة أن هذه القصيدة، مثل غيرها من الشعر الذي تضمنه مقامات الهمداني، وأغلبه من إلقاء الإسكندري المتشرد، منظومة متوسطة المستوى. ولا يجب أن نستدل من هذه الملاحظة على أن الهمداني، المؤلف، كان شاعراً رديئاً، وإنما على أنه كان بارعاً في تصوير شخصياته بشيء من المغالاة. لقد كان غرضه الحقيقي أن يقدم لقراءه الشخصية الهزلية لمشاعر مدع وليس لشاعر موهوب^(٣٢).

ونستولي على المستمعين، وقد خدعهم هذا العرض من النظم العربي في أسوأ صوره، حالة من الشفقة، كاشفين بذلك عن رداءة ذوقهم المطبقة فيما يتصل بالشعور الأدبية، وهو ما ألمح إليه المؤلف منذ البداية، حين أخبرنا أنهم كانوا يعتقدون صالونهم الأدبي في متجر بالسوق. وبرز من بين المستمعين عيسى الذي يقدم صدقة للغريب، وما يلبث أن يتبين شخصيته الحقيقية وبصيح:

«فقلت الإسكندري والله. فقد كان فارقنا
خشفاً. ووافانا جلفاً. ونهضت على إثره. ثم
قبضت على خصره. وقلت: ألسأ أبا الفتح؟
ألم نربك فينا وليداً ولبثت فينا من عمرك
سنتين؟ فأى عجوز لك بسر من را»^(٣٣).

وبعد ان تنكشف الخدعة ويجري توبيخه، يجيب الإسكندري بقصيدة يحاول فيها أن يبرر دستور المتلون كالحرباء:

وفي مسار مختلف نوعاً ما، تنقل المقامة الأخيرة في المجموعة، وعنوانها «البشرية»، رسالة موازية. إننا نقابل فيها نوعاً من المحاكاة الساخرة للتراث الملحمي أو الرومانسي العربي والفارسي، من مثل سيرة عنترة الذائعة أو أعمال أخرى مشابهة^(٣١)، جنباً إلى جنب مع الشاهنامة للفردوسي.

والقصة التي تروى في هذه المقامة عن شخص يدعى «بشر بن عوانة العبدى»، وهو نقيض البطل النموذجي في التراث الرومانسي. يعرفنا المؤلف من البداية أن بشراً خارج على القانون (ضعلوك)، إنه أحد أولئك البدو المحاربين في عصر ما قبل الإسلام، الذين طردوا من القبيلة لارتكابهم أفعالا عرضت عشيرتهم للمخاطر. هو إذن منبوذ. وخلال إحدى الغارات يتمكن بشر من سبي امرأة ويقدم على الزواج منها لجمالها وحده (لا مجال هنا للحب الروحي). وعندما نتذكر أن الزواج من داخل القبيلة كان مفضلاً على الزواج من خارج القبيلة في المجتمع البدوي^(٣٢)، وأن الزوجة الأسيرة، مثل أم عنترة، إنما هي جارية، يمكننا أن نفهم أن الهمداني قد صور زواج بشر، الذي تم بدون مهر للعرس، باعتباره زواجا شائناً^(٣٣). ولا تلبث الزوجة الجديدة أن تقترح على زوجها أن يقتل بأخرى: ابنة عمه فاطمة التي تزعم أنها تفوقها جمالا. ولما كان من المتعارف عليه في القبيلة أن الزواج بين أبناء العمومة زواج مشرف بنوع خاص، بل حق طبيعي، فباستطاعتنا أن نستدل من هذا الاقتراح على رغبة الزوجة في تحسين وضعها الاجتماعي داخل قبيلة زوجها، وإلا تعذر علينا أن نفسر كيف أمكنها كبت نفورها الغريزي من مشاركة زوجها امرأة أخرى تفوقها جمالا. وبمعنى آخر فإن غريزة الغيرة في الحب قد تغلبت عليها، عند هذه الزوجة، اعتبارات تتعلق بالوضع الاجتماعي. وإذا كان زوجها قد اقترن بها من البداية لإشباع رغباته الجسدية، فإنها ترد على المنوال نفسه، وذلك بالكشف عن عدم محبتها له أساسا.

ويستجيب بشر في لهفة لهذا الاقتراح (زواج ضعيف الإرادة تتلاعب به زوجة وضيفة وماكرة) ويطلب من عمه أن يزوجه ابنته، غير أنه يواجه بالرفض. وهنا ينبغي ملاحظة ذلك التوازي مع البطل عنترة الذي قوبل بالرفض عند طلبه الزواج من ابنة عمه عبلة. لكن عنترة قد رفض لأنه (كما يبدو) كان النسل الشائن لزواج غير متكافئ بين أب عربي حر وأم هي جارية زنجية (التي يتضح في النهاية أنها أميرة حبشية). أما أبوا بشر فإننا لا ندرى شيئا عنهما، لكن زواجه نفسه كان زواجا مشينا في الواقع؛ ولن نلبث أن نسمع عن ذريته. وعنترة يضيف إلى تفوقه الجسماني اعتبارا أخلاقيا بإحجامه الغريزي عن ارتكاب أعمال عنف ضد عشيرته، وخاصة العائلة (البغيضة)، عائلة عبلة التي تعارض زواجه منها معارضة شديدة دون أسباب مقبولة.

وفي الوجه المقابل، نجد بشراً يشرع على الفور ودون تردد في السعي للانتقام من العم بمهاجمة عائلته ومضايقتها في كل فرصة تسع له. إن بشراً ينتهك بسلوكه هذا دستور الولاء للقبيلة، ولذا يفقد الاعتبار الأدبي. وتضغط القبيلة على العم كي يضع نهاية لهذا الاضطهاد الذي تلقاه، فيعلن على الفور أنه سوف يوافق على زواج ابنته من الخطيب الذي يمهرا ألف ناقة من نوق بني خزاعة^(٣٤). ويقرر بشر أن ينضم إلى المنافسة على أسر النوق، ولكنه في سبيل ذلك يضطر إلى السفر عبر بلاد يقطنها أسد مرعب وأفعى رهيبية. ويتمكن من قتل الأسد بيأس عنتري^(٣٥)، لكنه قبل ذلك يحطم قوائم حصانه فيعجزه عن الحركة عقابا له على ما أبداه من خوف أمام الأسد^(٣٦). وبعدئذ، وبفصاحة عنترية، ينظم بشر قصيدة طويلة يعبر فيها عن حبه لفاطمة، ويشرح شجاعته، ثم ينسخ القصيدة على قميصه بدم الأسد الذي أرداه، وبذلك يدق الناقوس معلنا موت الصيغة الشفهية في تراث الشعر العربي^(٣٧)!

وعندما يذيع ما قام به بشر من عمل جرىء، يتغير موقف العم الذي يملكه الخوف الآن، ويقرر تسليم ابنته، على عكس عم عنتره الذي يتمسك بموقفه البغيض ويظل على عناده حتى النهاية المرة. وبعد أن يصرع الأفعى، يشرع بشر الذي لم يتمكن في الواقع من الإمساك بالنوق، في التفاخر بانتصاراته على خصومه من الحيوانات (الكلمات تفوق الأعمال)، على عكس عنتره الأكثر تواضعا إلى حد بعيد. وعلى غير توقع، يظهر شاب أرمدمتطيا صهوة جواد، متحديا بشراً؛ فإما أن يسلمه عمه أو أن يبارزه مدافعا عن نفسه. ويقبل بشر التحدي، ولكن المعركة غير متكافئة، إذ إنه مضطر لأنه يقاتل مترجلا - (استنتاجا مما علمناه من قبل من أنه قد حطم قوائم فرسه!) - في مواجهة خصمه الممتطي صهوة الجواد. وهكذا تنهال عليه الهجمات الموجعة من الشاب ولا يستطيع أن يقهره. ويستغل الأخير الوضع المتميز الذي يتمتع به مرة بعد أخرى في إذلال بشر على ساحة القتال. وعندما يخبرنا المؤلف أن الشاب «استطاع أن يسدد إلى بشر عشرين ضربة في منطقة الكليتين»^(٣٨)، فإن التفسير الوحيد لذلك هو أن بشرا قد حاول مرارا أن يفر على أعقابها، الأمر الذي يمثل دلالة شائعة على الجبن في التراث الملحمي. وفي النهاية، يوافق بشر على تسليم عمه (بينما كان ينبغي أن يفتديه بحياته طبقا للعرف العربي، والمثل البطولية، والأصول العامة للسلوك)، ليكتشف أن هذا الشاب هو ابنه (اليافع!) من الجارية التي تزوجها بالأمس فقط.

ويقسم بشر بعد أن لقي الهزيمة والإذلال على يد ابن له سليل العار، «يقسم ألا يمتطي أبدا صهوة جواد أو يقترب من امرأة فاضلة»^(٤٠). وبعد نبذ حياة القروسية يزوج ابنة عمه وخطيبته لابنه.

بعبارة أكثر إيجازا، لدينا هنا رجل منبوذ يقدم على زواج مشين من أسيرة يشتهيها لجمال جسدها. وهذه الزوجة لديها تطلعات اجتماعية، وتحث زوجها على أن

يقدم على زواج ثان مشرف من ابنة عمه. وتمتلي نفس المنبوذ حقدا على عمه الذي يرفض تزويجه العروس المأمولة، فيعمل على مضايقته. وبعد أن يوافق العم، تحت التخويف، على تزويج ابنته من يستطيع دفع مهرها، (إذعانا لضغوط اجتماعية من جانب القبيلة، وليس لنيل مشاعره) يعمد المنبوذ إلى التأثير عليه بذبحه وحشا مفترسا. وعند هذه النقطة يتخاذل العم الجبان سريعا ويوافق على تزويج ابنته بلا مهر، الأمر الذي يشينها. ويأتى شاب متحديا المنبوذ المتفاخر كي يخون عمه، فيوافق المنبوذ على ذلك بعد هزيمته أمام الشاب في قتال غير متكافئ، مباريا بخيائته جبن عمه. وعندما يعلم أن الخصم الذي دحره ليس سوى ابنه اليافع من الأسيرة التي تزوجها لتوه، يقرر صاحبنا الضعيف الشخصية (أو الساذج!) أن ينبذ القروسية ويزوج عروسه المنتظرة هذا الأوديب نفسه الذي أذله. وليس الابن بأفضل من أبيه: إن عدوانه عليه ينتهك كل المثل العربية عن «البر»، ويتكشف طفيلانه من استغلاله ميزة ركوبه الجواد في مواجهة أبيه المترجل. وهكذا فإننا نجد في هذه السيرة المصغرة؛ الزوجات متسلقات اجتماعيا؛ والآباء يخونون بناتهم؛ والأبناء آباءهم؛ وأبناء الأخ أعمامهم؛ والخطاب خطيباتهم، فالسيناريو بكامله يفصح بجلاء انهيار التضامن القبلي «العصبية».

إن صراع الأب والابن، بمعنى أكثر عمقا، هو بلاريب، صراع فرويدي، غير أنه من وجهة نظر مصادره الأدبية المباشرة، يعد صورة عكسية an inversion للمادة الملحمية العربية والفارسية بوجه خاص.

ويورد هـ.ت. نوريس أمثلة للصراع بين الأب والابن في كتاب حديث له عن أدب السيرة العربية^(٤١). ولكن المرء لا يسعه إلا أن يفكر بصفة خاصة في المواجهة المأساوية الأكثر شهرة بين روستام وسهراب في (الشاهنامه) للفردوسي، حيث يطعن الأب ابنه طعنة

لا تظهر فيها. ويحتمل أن تكون قد أضيفت إلى المجموعة في مرحلة متأخرة من إعدادها، وألا تكون من تأليف الهمداني. غير أن هذا الاحتمال ذو أهمية ثانوية بالنسبة لأغراض بحثنا، لأنه يمكننا أن ننظر إلى المقامات في جملتها باعتبارها عملاً مفتوح النهاية مشابهاً في نظامه لـ (ألف ليلة وليلة)، أو للسيرة التي يمكن إضافة أحداث أو قصص جديدة إليها حسب الرغبة، طالما أن هذه القصص تتوافق مع المعنى العام للعمل^(٤٣).

وتوجد بالإضافة إلى ذلك تعارضات نوعية أخرى بين المقامة والسيرة: ففي المقامة «الغزوية»، نجد مشهداً من نمط السيرة مكرراً تكررًا يكاد يكون حرفياً في المقامة «الملوكية». في كلا النصين يسافر عيسى عبر الصحراء حيث يقابل فارساً ملثماً بغموض:

«إذ عن لي راكب تام الآلات. يؤم الأتلات.
بطوى إلى منشور الفلوات. فأخذني منه ما
بأخذ الأعزل من شاكي السلاح لكنى
تجلدت»^(٤٤).

هذه المواجهة تشبه بالضبط النمط الذي نجده في سيرة عنترة، مع الفارق المهم وهو أن تقنية القص المستخدم في السيرة الذي يقوم على استخدام ضمير الغائب في القص، لا يفصح عن التناقض بين الخوف الباطني والهدوء الظاهري، وهو ما ينكشف جلياً هنا بالاستخدام المتمكن لأسلوب ضمير الأنا المتكلم أو الاعتراف^(٤٥). وبسؤاله عن هويته، يتجنب الفارس الغامض الإفصاح عن اسمه، بعكس الشخصيات البطولية، التي عادة ما تعرف الآخرين بهويتها. وبدلاً من ذلك يقول مراوغاً: «أجوب جيوب البلاد. حتى أقع على جفنة جواد»^(٤٦). وبالعكس عنترة الفارس الجوال الذائع الصيت من بني عبس، فإن الإسكندري، ذلك الرجل الجريء (الذي، كما لا بد أن نذكر، يدعى لنفسه أصلاً

قاتلة قبل أن يعرف أى منهما شخصية الآخر^(٤٧). غير أن الاختلاف في المعالجة بين الملحمة الفارسية والمقامة التي نحن بصدها اختلاف جلي.

ففي النسخة الفارسية نجد مواجهة يدفع القدر فيها باثنين من الأبطال العظام، كل منهما زعيم لقومه، للتصارع، وتكون نتيجة هذا الصراع الموت المأساوي غير المقصود لابن بيد أبيه. أما في المقامة «البشرية» فنشهد ابناً جباناً وأباً جباناً تجمعهما مواجهة هزلية يتعرض فيها الأب للجلد والإذلال بيد ابن يعرف شخصيته. وفي النهاية يضطر الأب أن يركع أمام معذبه كي ينجو بجلده.

كذلك، فإن الاختلافات بين «البشرية» و«سيرة عنترة» بينة: ففي الثانية نجد الابن الذي أُنجبته زوجة وضيفة (ظاهرياً) بين رجل عربي حر وأمة زنجية (وهي في الحقيقة أميرة) يضطر أن يثبت جدارته مرة بعد أخرى برغم كل التحيزات. وعلى ذلك فإن «سيرة عنترة» تحكي عن رجل من نسل نبيل تسببت تصارييف القدر في الحط من منزلته، ويتمكن من استرداد شرفه معتمداً على جدارته وحدها. أما في «البشرية» فنجد بدلاً من ذلك نموذجاً لرجل بلا تاريخ على أى نحو، تسوقه أفعاله الوضيعة إلى جلب العار على نفسه بل نقله أيضاً إلى ابن له لا يقل عنه وضاعة. لقد ورث عنترة النسل النبيل (النسب)، واستطاع الإبقاء عليه بأفعاله النبيلة (الحسب)، فتحققت له بذلك السمعة الحسنة (الشرف). أما بشر فهو ليس من ذوى «النسب» ولا يكتسب أى «حسب»، وينقل إرثاً من الخزي «العار» لابن هو نموذج مكرر من أبيه الوضيع. إن المسار الأخلاقي لعنترة مسار صاعد، بينما مسار بشر ينحدر إلى هاوية العار.

وتعد المقامة «البشرية» من النمط الشاذ؛ من حيث إنها لا تتبع قواعد البنية البروبانية Propian morphology المبنية فيما سبق. كما أن شخصية الإسكندري

أن يتخلى عن المبادئ الأخلاقية المتوارثة من الماضي، وأن يعتقد فن الخداع والرياء». ولأن عددا كبيرا من المقامات تحكى، متبعة شكل الحديث، عن المواجهة بين معلم حاد الذكاء يقوم بتعليم هذا المبدأ الزائف، وتلميذ ساذج يقبله دون مناقشة، فباستطاعتنا أن نستخلص من ذلك أن عمل الهمذاني يعد، على الأقل على أحد المستويات، محاكاة ساخرة لأنواع معينة من الأدب النبيل التي كانت موجودة في الآداب العربية، مثل الحديث والسيرة والشعر الغنائي^(٥١).

٣ - من الهجاء إلى السخرية

الهجاء غرض أدبي^(١). وقد ميز جيلبرت هايت، Gilbert Hight، في معالجته الرائعة له^(٢)، بين الكاتب الهجائي المتشائم كاره البشر الذى يؤمن بأن الشر ضارب جذوره في طبيعة الإنسان ولا سبيل إلى البرء منه^(٣)، وبين المتفائل الذى يعتقد أن الشر ليس بالضرورة متأصلا في البشرية، وأن من الممكن استئصاله^(٤). وهو يؤكد أن «المتفائل يكتب ليداوى، والمتشائم يكتب ليعاقب»^(٥). والكاتب الهجائي المبغض للبشرية لابد بالضرورة أن يتخذ موقفا خيرا إذا كان عليه أن يسلط هجاءه بشكل فعال ضد الرذائل التى يلاحظها في المجتمع. وإمعانا في المغالاة، يمكننا أن نتخيل مثل هذا الكاتب الهجائي وقد نصب نفسه مثالا للصواب الخالص يهاجم ما يراه رذيلة خالصة. وإذا سلمنا بأنه لا يوجد في الحياة شيء خالص، فإن مثل هذا الكاتب الهجائي لابد أن يصطدم سريعا بمشاكل تتعلق بمصادقه: «كيف يتأتى لك يا من ترمى الآخرين بالشر إلى أقصى حد، أن تكون محقا إلى أقصى حد؟». وقد ينتهى الأمر بالقارئ المتشكك إلى التساؤل: «من الذى نصبك لتحكم على الآخرين وفقا لمعاييرك الأخلاقية الخاصة؟». من الواضح أن مثل هذا الهجاء المتطرف غير فعال، لأنه يدفعنا إلى التشكك في مصداق الكاتب ودوافعه الخفية.

عيسيا هو الآخر، ينكشف في النهاية وتعرف شخصيته الحقيقية: مرتزق شريد (طفيلي)! وأثناء توبيخه يخرج عيسى كل ما فى جعبته من إهانات لرجولته:

«توشحت أبا الفتح
بهذا السيف مختالا
فما تصنع بالسيف
إذا لم نك قَتَلا
فصُغ ما أنت حَلِيتَ
به سيفك خَلْخالا»^(٤٩).

ولا يجد عند المتشرد ردا على هذا الكلام، فهو إذن قد خنع وقبل الإذلال.

باختصار، فإن الفكرة العامة التى عبر عنها الإسكندري في المقامة الأولى من المجموعة هي أن العصر البطولى قد انقضى، واليوم فإن الناس الأدنى منزلة، الذين يظلمهم القدر، يضطرون إلى أن يحيوا حياة مهينة، معتمدين على دهائهم. وهذا الاعتقاد قد صور اعتمادا على التعارض بين أصحاب الشعر الغنائي البطولى، من النمط الكلاسيكي فيما قبل الإسلام، وشعراء اليوم الأدنى منزلة، الذين ينزعون إلى التضحية بمبادئهم على مذبح النفعية لكي يكتب لهم البقاء في الدنيا. تلك هي الفلسفة التى يدافع عنها المتشرد، فيصبح بذلك «جبانا ذا قضية»، كما أطلق عليه كلوديو جيلان بحصافة^(٥٠).

وفي المقامة الأخيرة، تلقى هذه الأفكار نفسها التى تعرض من خلال مجرى حياة بطل مزعوم، يكشف بوضوح، وفي كل خطوة من مسيرته، أنه وضع أساسا. وهذه المقامة محاكاة ساخرة Parody لتراث العرب والفرس من الملاحم البطولية والقصص الرومانسي. وهكذا فإن المقولة التى يفتح بها الشخصيات الكتاب ويختتمونه، ويرددونها مرارا وتكرارا في كل صفحاته، مقولة ثابتة: «كى ينجح المرء في هذه الحياة فإنه يحق له

وبعد هذا الخطاب الهجائي العنيف ضد الرجل الشرير في نظره، يتبين لنا أن محدث عيسى ليس سوى الإسكندري الذي يوجد في كل مكان. وهو نفسه وغد لذلك فهو ليس في وضع يسمح له بأن يدين نقائص الآخرين. وهكذا يجتث خطاب الإسكندري ضد السنّي المنافق من أساسه، وتبطل فاعليته، وبعد مشهد التعرف، يعلن الإسكندري أنه عازم على السفر في رحلة حج إلى الكعبة. ويتجهج عيسى عند سماعه ذلك، إذ إنه مسافر إلى الكعبة هو الآخر، وتطلع إلى رفقة ملائمة لمزاحه من شخص يمكنه أن يفيد من معرفته الأدبية. لكن ابتهاجه لا يلبث أن يزول حين يوضح الإسكندري أنه مسافر إلى «كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج». ليست سوى بلاط خلف بن أحمد أمير سجستان، التي يقصدها الإسكندري ليحرب حظه هناك.

وهكذا نجد متشرداً سعي السمعة وطفيلياً معروفاً يتهم أحد المسلمين بالنفاق الديني، في حين أنه هو نفسه ليس بريئاً من الهرطقة، (زد على ذلك أن المشهد يجري في مسجد). مع ذلك فعنصر السخرية هنا أكثر تعقيداً، ذلك أن خلف كان شخصية تاريخية، وكان راعياً للفنون التي يبدو أن الهمداني قد خصص لها بعض مقاماته،^(١٣) ولكنه في الوقت نفسه كان رجلاً ذاع اسمه على مر الأجيال باعتباره مثالا للقسوة البالغة^(١٤). والمؤلف حين يجعل مدح الراعي الملكي يجري على ألسنة المتشردين والمنافقين التافهين فإنه يظهر التناقض بين نبالة هذا الراعي ومناقبه، وبين الرياء اللاذع، والادعاءات الزائفة من جانب المتشردين.

وفي الوقت نفسه، فالسخرية سيف ذو حدين، لأنه حين يوحي بأن شخصاً في نبل خلف يمكن أن يقبل بأن يحيط به المنافقون والمتملقون بشير في أذهاننا تساؤلات مقلقة حول حقيقة مناقب الأمير القوي^(١٥). وهكذا يدعونا المؤلف عن طريق التهكم المعقد إلى أن

عند هذه النقطة، يأتي دور السخرية التي لا تعتبر غرضاً أدبياً وإنما وسيلة بلاغية - إذ يقول الشخص غير ما يؤمن به؛ وعادة ما يكون نقيضه - ويمكن أن تكون ذات عون كبير للكاتب الهجائي. إن عنصر السخرية في فن المقامة، في آخر الأمر، هو ما جعل منها تلك الأداة القوية للنقد الشخصي والاجتماعي.

وقد أشار ريجي بلاشير Régis Blachère في مقالة له عن الهمداني إلى مقاماته باعتبارها عملاً «تم فيه تطوير هجاء السلوك، وهو نادر في الأدب العربي»^(١٦) بإدخال السخرية اللاذعة^(١٧).

والواقع أن هناك اتجاهاً عاماً إلى الهجاء في التراث القصصي المعارض - للبطولة Anti-heroic. وقد أشار الدارسون الكلاسيكيون إلى وجود عناصر من الهجاء في الرواية الرومانية^(١٨)، في حين نجد مارسيل باتايون Marcel Bataillon يصف «لازاريللو دي تورمزي» بأنها «كتاب صغير من الهجاء الممتع»^(١٩). وقد بدأ دارسو العصور الكلاسيكية والروماني، منذ فترة أحدث، يعيدون تقييم الطبيعة الهجائية لرواية البيكاريسك، واستطاعوا الكشف عن مستويات من السخرية بلغت درجة كبيرة من التعقيد مما جعلها تظل كامنة دون أن يلحظها أي من الدارسين في الأجيال السابقة^(٢٠).

وشبه بذلك ما نجده في المقامة «النيسابورية»؛ فقد وجد عيسى نفسه يصلي في المسجد المحلى ذات يوم الجمعة، وفجأة يبصر رجلاً يرتدى الزي السنّي^(٢١)، ويلتفت عيسى إلى جاره في الصلاة يسأله عن من يكون هذا السنّي. وينطلق لسان الجار بسيل جارف من الاتهامات ضد الرجل، لاعتاً نفاقه الديني: «وقد لبس دينته وخلع دينته وسوى طيلسانه. وحرف يده ولسانه وقصر سياله. وأطال حباله. وأبدى شقاشقه. وعطى مخارقه وبيض لحيته. وسود صحيفته»^(٢٢).

ننظر إلى المجتمع بأكمله، من حكامه إلى المحكومين، نظرة متشككة.

وهناك مثال آخر غير صحيح للتهمك (من بين الكثير) في المقامة «الخمرية»؛ حيث يتذكر عيسى حادثاً وقع له في شبابه، ذلك أنه كان في حفل شراب مع رفاقه المرحين، ونفذ ما لديهم من خمر في وقت خرج أثناء الليل؛ فقصّوا تحت ستار الظلام حانة ليجلبوا مزيداً من الخمر. وفي الطريق يفضحهم نداء المؤذن لصلاة الفجر^(١٦)، فيضطرون مكرهين أن يظهرُوا في المسجد المحلي، ولو من قبيل الاستعراض. وتقف جماعة السكارى المترنحين في الصف الأول للصلاة وراء الإمام، حيث يمكن للجميع رؤيتهم^(١٧). وإذا شتم الإمام رائحة الخمر المنبعثة من ناحيتهم، يحرض حشد المصلين ضد هؤلاء السكارى، فيضربونهم ضرباً مبرحاً. ويتمكنون من الفرار في النهاية، وعندما يستفسرون عمن يكون هذا الإمام الذي تسبب في إلحاق الخزي بهم، يعلمون لدهشتهم أنه الإسكندري. وفي الليلة التالية يتوجه أصحاب الذين لا سبيل إلى تقويمهم إلى إحدى الحانات. وهناك يجدون الإمام الإسكندري (الذي أخذ يتملق فتاة الحانة مدعياً أنه من أصل نبيل)، يعب الخمر ويقول شعراً تشاؤمياً دفاعاً عن هيئته البائسة. وينهى عيسى قصته بهذا الاعتراف:

«فاستعذت بالله من مثل حاله (= صدمت لمرأته...). وعجبت لقعود الرزق عن أمثاله. وطيناً معه أسبوعاً ذلك ورحلنا عنه»^(١٨).

مرة أخرى تنهار الصورة الهجائية للإمام العجوز الذي يعب الخمر لأن راسمها هو الآخر سكير ومذنب بالقدر نفسه، وإن كان أكثر شباباً. وهنا أيضاً يجري تصوير المجتمع كله، من المصلين إلى أئمتهم في الصلاة، على أنه مجتمع فاسد.

هناك تناقض منطقي صارخ في عبارة عيسى المذكورة آنفاً. لأنه من غير الممكن أن «يصدم شخص لمراً» سكير (نعرف أيضاً أنه محتال ومناقض دينياً)، عندما يكون هذا الشخص نفسه من شارب الخمر، برغم محاولة مداراة هذه الفعلة بالوقوف في الصف الأمامي في الصلاة العامة؛ وعندما لا يتورع للشخص نفسه عن الاستمتاع بأسبوع آخر من العريضة في حانة مع ذلك السكير الذي صدم لرؤيته.

عند هذه النقطة يحق لنا أن نسأل: كيف يمكن الاستدلال على أن السخرية مقصودة لذاتها في المقامة؟ ألا يمكن أن يكون المؤلف قد قصد المعنى الحرفي؟ أعتقد أن الرد على هذا الاعتراض واضح؛ فأولاً يجب علينا ألا نخلط بين قناعات المؤلف وقناعات شخصياته. وثانياً، إن قناعات الشخصيات قائمة على ادعاءات زائفة تؤدي إلى علاقات جوفاء، وحيوات بلا معنى، بل إلى العقاب. وفوق كل شيء فإن الحجج والتبريرات التي تسوقها الشخصيات مفعمة بالتناقضات المنطقية والمعنوية. وهذه علامة مؤكدة أننا بصدد عمل ساخر. وبتعبير آخر، فإن المؤلف قد استطاع ببراعة، دون إدانة مباشرة لطريقة معينة في السلوك، ودون وعظ، أن يدفع بنا إلى وضع نجد أنفسنا فيه مهينين لإدانة التصرفات ورفض الأخلاقيات المعيبة لشخصياته الساحرة والفاصلة في آن. وبلا استخدام البارع لأسلوب السخرية، قادنا إلى أن نكره النفاق دون أن يطلب منا ذلك صراحة، وإنما عرض أمامنا بدلاً من ذلك، تصرفات جماعة من المنافقين، وترك لنا استخلاص النتائج بأنفسنا. وبهذه الطريقة، نجح الهمذاني، بوصفه كاتباً هجائياً، في إثارة سخطنا على الرذيلة مع تحويل مشكلة المصداق إلى شخصياته بدلاً منه.

وعندما نصل إلى هذه النقطة في قراءتنا للمقامات، نتبين الأهمية التي يحتلها الضحك فيها. وبتعبير «هايت»:

«لأن الهجاء يتضمن دائما أثرا من الضحك، برغم أنه قد يكون مراء، فقد كان ولا يزال من الصعوبة بمكان إخراج عمل هجوى ضد أدولف هتلر»^(٢٠).

والواقع أن الهمداني قد نجح في أن يجعلنا نضحك من المزاعم السخيفة، والادعاءات الزائفة من جانب شخصياته، ضامنا لنا أن أى قارئ ذكى لن يرغب فى مطابقة قيم هذه الشخصيات بقيمه الخاصة. باختصار، لقد وضعنا المؤلف فى موقف يجب علينا فيه أن نرفض حجج أبطاله إذا كنا نود المحافظة على الحد الأدنى من احترامنا لأنفسنا. وفى التحليل النهائى، يتبين لنا أن المقصود بالتهكم فى المقامة «السيابورية» ليس هو السنى المنافق، ولكنه الإسكندرى الذى يتهكم عليه، وعيسى المغفل، فهذان حقا هما اللذان يستحقان اللوم فى القصة.

فوق ذلك، فإن الراوية عيسى يجرى تصويره، بشكل عام، باعتباره مراقبا أو باعتباره المغفل الذى ينخدع بحيل الإسكندرى، التى يستهجنها هو نفسه أحيانا (ولكن دون حزم). ففي المقامة «الخميرية» نجد عيسى وصحبه يستمتعون بإقامتهم فى الحانة مع الإمام. وفى المقامة «البغدادية» نجد أن عيسى وحده هو الذى يقوم بخداع رجل ريفى ساذج ليدفع له ثمن طعامه، دون أن يظهر الإسكندرى فى القصة على الإطلاق. وفى المقامة «الموصلية» يقع عيسى والإسكندرى ضحية فى أول الأمر، ثم يدنوان من إحدى القرى وهما فى حالة العوز التام. وهنا نجد أن عيسى وليس الإسكندرى هو الذى يبدأ أول عملين من أعمال الخداع (يخبى كلاهما!)، إذ يسأل رفيقه: «أين نحن من الحيلة؟»^(٢١). وبهذا، يتبين لنا أن التلميذ، الذى لا يفضل معلمه أخلاقيا، يميل إلى التعاطف معه، وتنتقل عدوى هذا الإعجاب منه إلى القارئ المغفل الذى، برغم كل شىء، يفهم شخصية الإسكندرى مبدئيا وفقا للصورة المنمقة كما

تبدو من وجهة نظر عيسى الساذج. وهكذا فإن المقامات تضلل القارئ الغفل، فينظر بعين العطف إلى تصرفات هى محل تساؤل من الناحية الأخلاقية، ويستدرج مثل هذا القارئ إلى الاعتقاد المرضى بأن الإثم سلوك مقبول، بل يستحق الإعجاب، لأن هذه هى الطريقة التى ينظر بها عيسى إلى الأمور. وفى الوقت نفسه، هناك الكثير من التناقضات المنطقية بين ما تقوله الشخصيات وما تفعله على أرض الواقع، بما يكفى لتحذير القارئ الأكثر حصافة وتنبهه إلى أنه يتعامل مع عمل ساخر من نوع بالغ التعقيد، وأن وجهة نظر عيسى ليست هى أبدا وجهة نظر المؤلف. وإن لم نوافق على هذا الاستنتاج، فلن يكون لدينا بديل سوى التوافق مع فلسفة الإسكندرى المتشائمة، وبهذا نكون قد اعترفنا بأننا منافقون نحن أيضا. وهكذا فإن القارئ المنافق - وحده، هو الذى يمكن أن يسقط فى الفخ البارع المعد له^(٢٢).

وبالتالى يفترض مما سبق وجود قناعة لدى المؤلف بأن القراء ينقسمون إلى فئات مختلفة فكريا، يمكن لكل فئة أن تتوصل إلى الحقيقة وفقا لفلسفتها الخاصة فقط، وهو الافتراض الذى ساد العصور الوسطى للإسلام.

هذا النوع الخاص من التهكم نجده فى أعماله كل من الحريرى^(٢٣) والحريرى^(٢٤) كما يظهر كذلك فى (كتاب الحب الجميل) حيث يطرح كبير كهنة هيتا Hita الشهوانى نظرية تضارع فى تناقضاتها نظريات المتشردين الساميين الذين سبقوه. ففي الجزء الأول من هذا العمل نجسد المتحدث، محاكيا «الكهنسة» Ecclesiastes، يعلن بشكل محدد:

«كما يقول سليمان، والحق يقول، «كل ما فى هذا العالم باطل»؛ كل شىء يتلاشى، وينقضى مع مرور الزمن؛ كل شىء عبث فيما عدا محبة الله»^(٢٥).

وهكذا فإن شخصية جوان روى تفهم في إطار مشابه لأبطال قصص المقامات: إنه يدرك الحقيقة، ومع ذلك يحرفها عمداً^(٢٧).

والتشابه بين المقامة، بوصفها جنساً أدبياً، و(كتاب الحب الجميل) يقوم على استخدام السخرية في تقديم شخصية نرفض تماماً حججها المتناقضة. التقنية فيها مشابهة للتقنية المستخدمة في (القصائد الرعوية Jdylo) لثيوقراطس، و(فن الهوى) لأوفيد، و(حكايات كنتبري) لتشوسر، وأعمال أخرى كثيرة تعلمنا عن طريق المثال العكسي، سواء في اللغة العربية أو في لغات أخرى. لذلك فليست هناك حاجة كبيرة للبحث عن صلة وراثية بين الأدب العربي و(كتاب الحب الجميل) على هذا المستوى.

٤- المفارقة الإلهية

اعتاد الإسكندري أن يبرر أفعاله الاحتيالية بحجة أن فقره هو الذي يضطره إلى خداع إخوانه من البشر. مع ذلك، فلا بد أن نذكر أنه في حالات معينة يتضح أن فقره المزعوم ما هو إلا حيلة لإثارة شفقة ضحاياه السذج، وبالتالي إقناعهم بالتخلي عما يمتلكون^(١). والواقع أن الإسكندري يستغل النظرة الخيرة التقليدية للإسلام إلى المسؤولين. ويعبر كليفورد E. Bosworth عن ذلك بقوله:

«كانت هناك حالة دينية تحيط بالتصدق، وامتدت على نحو ما إلى الشحاذة نفسها؛ لأنه يمكن القول بأن السؤال من جانب الشحاذين قد سهل للمؤمن أن يتصدق».

وفي حديث للنبي رواه مالك بن أنس في مؤنة يحض المؤمنين على أن يعطوا السائل حتى لو جاءهم على ظهر حصان.

وبعد أن يكون المتحدث المتقلب قد أثبت بهذا معرفته بالمبادئ الصحيحة، ينتقل إلى موضوع النساء، ويضيف بعد ثلاثة مقاطع شعرية:

«إنى لأكون فظاً ومغفلاً إذا ما تفوهت بكلمة دنيئة عن امرأة نبيلة، لأن المرأة المثيرة الفاتنة الودود تضم في حناياها كل الخير في العالم وكل مسراته».

وبعد سلسلة طويلة من المحاولات الفاشلة لإغواء مثل أولئك النسوة «يفوز»^(٢٥) جوان روى أخيراً براهبة تدعى دونا جاروكا Dóna Garoca تقع في غرامه (المقطع الشعري ١٥٠٢)، ولكنه يضيف بمرارة بعد أربعة مقاطع أخرى:

«كان قدرى أنه بعد انقضاء شهرين، ماتت السيدة الحبيبة، وأثقلت الهموم كاهلي مرة أخرى، فما أجدر الموت بجميع الأحياء وجميع من سوف يولدون، فليرحمها الله ويغفر لنا خطايانا»^(٢٦).

وتشكل الفقرات السابقة قياساً منطقياً كاملاً:

- ١- كل ما في هذا العالم باطل.
- ٢- كل الخير في هذا العالم يكمن في المرأة، لذلك،
- ٣- ففي المرأة يكمن الباطل.

والحقيقة الثالثة، مع ذلك، قد فاتت جوان روى، الذي يفشل في أن يتعلم من أخطائه المتكررة. ولكنها بدلاً من ذلك تصلنا من خلال قصة دونا جاروكا، المرأة التي يفوز بها ثم لا يلبث أن يفقدها، وبينما يندب جوان روى Juan Ruiz خسارته فيها في البداية، ثم يواصل مجرى حياته في مجال إغواء النساء، فإنه يتركنا نتواصل دون عون منه، إلى حقيقة أن كل ما في هذا العالم إنما هو باطل في الواقع.

ولذلك فقد كان التهرب من التصديق أمرا غير مقبول مهما كانت حجته^(٢٢).

وإذا كان الشحاذ يؤدي وظيفة اجتماعية ودينية في العصور الوسيطة للإسلام بتحكينه الموسرين من أداء فريضة التصديق، فيرحلون الجزاء الحسن في الجنة، فإن هذه العملية لم تكن تخلو من قدر من الضبط. ويشير بوزورث أيضا إلى أنه:

«مع ذلك، فإن الحديث النبوي يستنكر بشدة المتسول الصفيق. فيقول البخاري ومسلم إن الشحاذ سوف يمثل أمام الله يوم القيامة وقد بدا وجهه كقطعة لحم نئ. وهناك حديث يكثر ترديده ويقول:

«لئن يحتطب أحدكم حزمة على ظهره خير من أن يسأل الناس أعطوه أو منعوه».

ويذكر البخاري الآية ٢٧٤/٢٧٣ من القرآن الكريم:

«للفقراء الذين أحصروا في سبيل الله لا يستطيعون ضربا في الأرض، يحسبهم الجاهل أغنياء من التعفف، تعرفهم بسيماهم. لا يسألون الناس إلحافا».

ثم يواصل سرده للحديث الذي يبين أن الله ييغض أمورا ثلاثة؛ النميمة، والإسراف، والإلحاف في السؤال^(٢٣).

وفي ضوء النظرة الدينية السابق شرحها، التي تستهجن السائل الذي لديه ما يكفيه؛ لا يكون هناك شك كبير في أن المؤلف قد قصد أن يصور الإسكندري باعتباره محتالا. وتثير هذه الحقيقة قضية حاسمة فيما يتعلق بتفسير المقامات في مجملها؛ وهي هل تعكس التبريرات التي تقدمها الشخصية النظرة الأخلاقية

للمؤلف أم لا. فمن الملاحظ أن الإسكندري يتخذ دائما من فساد العصر ذريعة لفساده هو. ويعني هذا ضمنا أن الإسكندري يصيح، عن طريق عملية تعد مفارقة، مثالا فرديا للفساد العام الذي يشكو منه. إن العصر الذهبي الذي كان فيه الشعراء من أمثال امرئ القيس وعنترة ينطقون بالحقيقة، والمحاربون يذودون عن الحق، قد حل محله عصر حديدي يستطيع فيه أمثال الإسكندري أن يزدهروا ولكن على حساب مبادئهم. ويسمح لهم بالتوافق باتخاذ مواقف جبانة وذليلة - أو هكذا يتعلل بطل المقامات. ولكن الإسكندري، مثل نظيره إنكوليوس في رواية بترونياس، ومثل لوسيوس الأحق، إنما هو صاحب بلاغة؛ إنه نتاج النظام التعليمي في عصره، لم يدرّب على البحث عن شكل موضوعي للحقيقة وتأكيده، وإنما على إقناع الآخرين بأن رؤيته للحقيقة هي الصحيحة. إنه ليس مجرد شخص عالى الثقافة؛ ولكنه ييهر مستمعيه الأقل براعة بما يظنون أنه تألق في مواهبه واتساع في معرفته. إنه وسطهم مثل الأعور في بلد من العميان. كذلك فهو لا يعتبر رجلا متوسط التعليم، بل عالما وكاتبا فذا. وبداية من المقامة الأولى، اعتبر أمرا مسلما أن الإسكندري يمتلك المعرفة الضرورية للتمييز بين الصواب والخطأ. ويجب أن ينبهنا ذلك إلى أن المؤلف قد قصد أن يعالج التناقض بين ما يطبقه وما يحظ به، معالجة ساخرة.

الإسكندري يرى أن الشقاء الإنساني نتيجة مباشرة لظلم القدر، إذ كلما ساءت أحواله، يثنى تحت ضربات القدر. وبهذا، فهو يؤمن بالجبرية (determinist) على نحو ما. وهذه الملاحظة المتعلقة بشخصيته تثير قضية أخرى محورية في العمل كله، وهي قضية مسؤولية الإنسان عن الخير والشر، وأخيرا المفارقة بين الجبرية (القضاء والقدر) Predestination وحرية الإرادة. ما الآراء التي كانت سائدة حول هذا الموضوع في عصر المؤلف، وكيف تطورت هذه الآراء داخل المجتمع الإسلامي؟

على مسألة قوة الإنسان ومقدرته على الاكتساب والقيام بالفعل. ولم يلبث المفكرون الأكثر حصافة أن تبينوا أن هذه القوة ليست بدنية، ولكنها نابعة من الإرادة. وقد عارض الأشعري نفسه مبدأ المعتزلة بحجة أن القدرة على الفعل هي قدرة على القيام بفعل بذاته وليس عكسه. علاوة على ذلك، فقد أكد أن القدرة توجد فقط في لحظة القيام بالفعل لا قبل ولا بعد. وأخيراً، زعم أن هذه القدرة قد أوجدها الله وليس الإنسان. باختصار، كان موقفه موقف نصير عنيد للجبرية^(٦).

وخلال النصف الثاني من القرن العاشر، عصر ازدهار الهمداني، حدث تحول طفيف عن الموقف الجبري للأشعرية وعودة إلى موقف المعتزلة^(٧). وفي عصر الباقلاني (١٠١٣ ت)، كانت المناقشات التقليدية حول الفقه الديني تبدأ عادة بشرح الفرق بين الفعل الاختياري والفعل الجبري^(٨). وقد عالج الشيعة هذه المسألة أيضاً، ومن أشهر فقهاءهم هشام بن الحكم، أحد أعضاء طائفة «الرافدية» الذي ساعد في وضع الأساس الفكري للإمامة الشيعية. وقد عاش من أواخر القرن الثامن حتى عام ٨٢٥ هـ^(٩). ونجد بين ثنايا أفكاره عن أفعال الإنسان واكتسابها التي نورد موجزاً لها فيما يلي؛ تأييداً، في بعض المواضع، لحرية الاختيار:

«يعتقد هشام بن الحكم أن أفعال الإنسان هي من خلق الله. وينسب جعفر بن حرب إلى هشام بن الحكم قوله إن أفعال الإنسان «اختيار له» من ناحية و«اضطرار» من ناحية أخرى؛ فهي اختياريه من حيث إنه «أرادها» و«اكتسبها». وهي جبر من حيث إنها لا تخرج منه إلا عندما ينشأ السبب المهيج»^(١٠).

ويقول وات: برغم أن استخدام تعبير «اكتسب» يتفق مع المصطلح الذي استخدمه فقهاء الدين من

يقول و. مونتجومري وات W. Montgomery Watt إن مبدأ الإرادة الحرة، منذ ظهور هذا المبدأ لأول مرة في الإسلام، كان على الدوام مرتبطاً بفكرة أن الله هو الحق^(١١)، وأن العقاب الإلهي للشخص الذي يرتكب إثماً أجبره الله نفسه على اقترافه أمر ينطوي على ظلم إلهي، ولذلك فقد أكدت مدرسة المعتزلة في الفكر الديني أن صيانة مبدأ العدالة الإلهية تتطلب بالضرورة ضمان حرية الاختيار للإنسان ومسؤوليته. وبناء على هذا، فقد اعتقد المعتزلة أيضاً «بعجز» الإله عن فعل الشر، واعتبروا الإنسان حر الإرادة، وبالتالي أعلنوا أن الله «غير قادر» على معرفة «أحداث المستقبل»، وفي الوقت نفسه فإن حرية الإنسان في اختيار طريق الخير أو طريق الشر تستتبع «حتمية» العقاب الإلهي للشرير ومكافأة الخير دون النظر إلى الظروف المخففة كالتوبة، وذلك وفقاً لمبدأ العدل الإلهي.

غير أن هذه الحدود التي وضعها المعتزلة لقدرة الله اصطدمت رأساً بالاتجاه القوي للقرآن الذي يؤكد القدرة الإلهية المطلقة. وقد أحدث ذلك رد فعل لحركة الإرادة الحرة، تزعمه الأشعري الذي كان من دعاة النظرة القدرية (الجبر). ولقد صاغ الأشعري مجموعة مبادئ أعلنت قصور العقل البشري وعجزه عن أن يقرر ما قد يصنعه الله وما قد لا يصنعه. ووفقاً لهذه النظرية، يستطيع الله، إن شاء، أن يغفر للشرير أو يعاقب الخير. فالعدل في نظر الأشعري منشأ بشري لا ينطبق على العظمة السامية لله، خالقه.

أدت المجادلات بين هذين المعسكرين إلى محاولات للتقريب بين وجهتي النظر، قامت على إحياء الفكرة القديمة عن «الكسب» أو «الاكتساب»؛ ف قيل إن الله يخلق أعمال الإنسان (وهي جبرية إلى حد بعيد) ولكن الإنسان «يكتسبها» (وهو ما يتيح المجال للإرادة الحرة)^(١٢). وفي عصر الأشعري (٨٧٣ - ٩٣٥) ركز فقهاء الدين

السنية، فيبدو أن هشام هو الذى ابتكر كلمتي «اختيار» و«اضطراره» للتعبير عن أفكار يرمز لها فى الفقه السنى بالمرادفين الأكثر شيوعا «قدر» و«جبر». والنقطة الرئيسية فى فكر هشام هى أن الأفعال البشرية نتيجة :

«سلسلة مسببات. ولكن اختيار الإنسان يشكل إحدى حلقات هذه السلسلة»^(١١).

وهكذا فإن موقفه الشيعى أقرب إلى موقف المعتزلة منه إلى الأشعرية، من حيث إنه يسمح ببعض المسؤولية للإنسان داخل إطار يحترم الفكرة العامة القائلة بالقدرة الإلهية المطلقة. ومنذ ذلك الحين فصاعدا سار الشيعة على مناصرة مبدأ المعتزلة عن العدل الإلهى الذى يعارض فقهاء الدين من السنية^(١٢)، ومعه ناتجه الطبيعى، الإرادة الحرة، ولو فى حدود الأمور التى تحكمها الإرادة:

«من رأينا أن الناس بطبيعتهم التى فطرهم الله عليها وبذكائهم يميزون بين أشياء مثل الأكل والشرب والمجئى والذهاب فى ناحية، وبين أشياء فى الناحية الأخرى مثل الصحة والمرض والشيب والشباب أو طول القامة. فالمجموعة الأولى التى تتعلق مباشرة بإرادة الإنسان تجرى وفقا للاختيار الحر من جانب الإنسان فإما أن يسيحها الناس وإما أن يحظروها ويستهنونها أو يدينوها. أما فيما يتعلق بالمجموعة الثانية فالإنسان غير مسؤول عنها لأنه لا يستطيع ممارسة إرادته الحرة بشأنها»^(١٣).

وهكذا ظلت مدرسة المعتزلة الأصلية للكلام مثلة (...) خاصة بين الشيعة الاثنى عشرية (Twelver Shi'is)، بل امتدت خارج نطاق الإسلام: فقد اتبع كثير من الدارسين اليهود منهج الكلام الذى ينتسب فى جوهره إلى المعتزلة^(١٤).

نعود فنوجز ما سبق ونقول إنه بينما اتبع المذهب السنى فى الإسلام رأى الأشعرى فى الإيمان بفكرة القدرة المطلقة لإله يعبد بشراً أعمالهم مقدرة سلفاً، فقد سار الشيعة فى طريق المعتزلة فى تأكيدهم أن العدل الإلهى تصحبه إرادة حرة للإنسان.

من هنا فإن آراء الهمداني الدينية تصبح وثيقة الصلة بتفسيرنا لمقاماته. ويقول ر. بلاشير R. Blachère: إن الهمداني:

«قد ظل على ما يبدو مخلصاً للمذهب الشيعى طوال القسم الأعظم من حياته (...). وقد توفى ولم يكد يبلغ الأربعين؛ وقيل وفاته بفترة قصيرة اعتنق المذهب السنى»^(١٥).

ولا يذكر بلاشير أى مصدر لتوكيده المثير هذا. وفى دراسة أخرى يقول، معتمداً على الشعابى، إنه فى وقت ما بين عام ٩٨٩ و٩٢٢، ترك الهمداني بلاط صاحب بن عباد فى (بويد) Buyid وأتى إلى جرجان حيث أخذ يتردد على الجماعات الإسماعيلية، وتأثر كثيراً بهذه الطوائف من الشيعة^(١٦). لكن السير العربية فى العصور الوسيطة، مثل نظائرها الإغريقية، كثيراً ما كانت تحرف لشرح الوقائع التى ليس لها تعليل آخر. وكان يباح لكاتب السيرة أن يخلق الوقائع فى حدود معينة، طالما بقيت الصورة النهائية على قدر من التماسك.

من حسن حظنا أن عدداً كبيراً من رسائل الهمداني الخاصة قد حفظت وتم نشرها فى طبعة لا بأس بها ولو أنها غير نقدية^(١٧). وإذا ما وضعنا فى اعتبارنا أن هذه الرسائل لم يكن المراد لها أن توضع تحت الفحص العام، نستطيع أن نتق ثقة كبيرة فى أنها تعكس آراء كاتبها الشخصية بطريقة أقل تحريفاً مما تفعله المقامات الخيالية المعقدة. ومن هنا تبرز أهمية المقارنة بين آراء معينة عبر عنها الكاتب فى كل من الرسائل والمقامات.

(٦٨٠م) ^(٢٠). والجدير بالذكر، مع ذلك، أنه عندما يذكر أنه «طار بجناحين إلى الشيعة» يعنى ضمنا أنه لم يولد في هذه الطائفة ولكنه انتقل إليها.

وفي رسالة أخرى يؤكد انتماءه المبكر للمذهب الشيعي :

«وكانت في نفسي حاجات اعتمدت بها أيام التشيع . فلما تلقاني الأمر العالي بالرجوع بقيت حاجاتي في نفسي . ولم يعطس بها رأسي» ^(٢١).

وبين التصريح السابق أن المؤلف قد تحول عن المذهب الشيعي في النهاية، برغم عدم ثبوت تاريخ هذا التحول حتى الآن.

ويضيف في رسالة إلى أبي نصر الميكالي:

«رضى الله عن وديعته، وعنا معشر شيعته» ^(٢٢).

وعلى النقيض نجده يكتب في رسالة إلى عدنان بن محمد حاكم الحرات، يشكو من أن ظهور المذهب الشيعي قد أدى إلى دمار الكثير من المدن والأقاليم الإسلامية، ومنها قم والكوفة ونيساوور وكوخستان ^(٢٣).

وتشهد مجموعة أخرى من الرسائل على قبول الهمذاني للمذهب السني أخيرا. فيعلن في رسالة إلى أبي الطيب:

«وهنت الجماعة والجمعة . ومرض الإسلام والسنة» ^(٢٤).

والكلمات العربية المستخدمة في تلك الرسالة ليست مجرد تعبيرات فنية ترمز إلى المذهب السني، ولكن هذا المذهب يتم معادلتها، في هذا السياق، بالإسلام «الحق». وعلى غرار ذلك يتحدث في رسالة أخرى عن الخليفين أبي بكر وعمر، وكلاهما تعتبرهما الشيعة مغتصبين لحق علي ^(٢٥). وفي موضع آخر يقول:

والسؤال الرئيسي الذي يحتاج شرحا يتعلق بالانتماء الديني للكاتب، بوعيه بالدين، وبنظرته الأخلاقية: هل كان شيعيا أم سنيا أم كليهما؟ وإذا صحت الأخيرة ففي أية فترة بالنسبة إلى وقت تأليفه للمقامات؟

وتتضمن رسائل الهمذاني جزءا قصيرا منسوباً إلى أبيه الذي يوبخ ابنه في إحدى الفقرات بسبب عصيانه:

«الأبوة باطلها حق . والنبوّة» ^(*) حقها باطل» ^(١٨).

وفي حين أن هذا القول لا ينم عن أي انتماء طائفي من جانب الكاتب، وقد لا يزيد كثيرا في الحقيقة عن مجرد تلاعب لفظي بارع، فإن الفكرة التي يعبر عنها بعيدة عن التقوى، وتوحي بأن الهمذاني قد لا يكون نشأ في أسرة متدينة تقليديا.

ومن الأحداث الكبرى في حياة الهمذاني، تلك المناظرة الأدبية التي جرت في نيسابور بينه عندما كان لا يزال شابا في الخامسة والعشرين، والأديب المتمكن أبي بكر الخوارزمي الذي كان في الستين من عمره. وقد ترك لنا الهمذاني روايته الخاصة التي يحتمل أن تكون محرفة عن المناظرة، ويزعم فيها أنه قهر خصمه العظيم. ويؤكد فيها:

«أنا إذا سار غيري في التشيع برجلين طرت بجناحين. وإذا مت سوى في موالة أهل البيت بلمحة دالة، توسلت بغرة لائحة...» ثم إن لي في آل رسول الله صلى الله عليه وسلم قصائد قد نظمت حاشيتي البر والبحر» ^(١٩).

وأيد مزاعمه هذه بالدليل، ألا وهو قصيدة شيعية النمط من تأليفه تندب استشهاد الحسين في كربلاء

(*) أخطأ المؤلف فقرأ الكلمة العربية بنوة على أنها نبوة، وبالتالي أخطأ في الاستنتاج.

«وهرة اليوم بحمد الله مدينة السلام وخطة الإسلام. ودار السنة ومدارها. ونار الهداية ومنارها»^(٢٦).

وأخيراً، يتأكد انتماؤه للمذهب السني من وصيته الأخيرة وشهادته التي تتضمن إعلانه لعقيدته، يقول فيها:

«وأمرهم أن يأخذوا بالسنة ويعضوا عليها بالنواجز» (يعني التمسك بها)^(٢٧).

تبين الفقرات السابقة أن الهمداني وهو في الخامسة والعشرين من عمره كان معتنقاً للمذهب الشيعي. وبعد ذلك بدأت آثار تطبيق المذهب الشيعي تتضح على المستوى الاجتماعي - السياسي. وفي تاريخ غير معلوم لنا أصبح سنيا وتوفي وهو عضو في هذه الطائفة. تلك، على ما يظهر، هي النتيجة البسيطة التي تدعمها براهين مستخلصة من رسائله.

وأما تطبيقه للدين فأكثر إثارة. ففي إحدى الرسائل يرد على أحمد بن فارس الذي كتب يشكو من فساد الزمن. ويقدم الهمداني في رده الحجج الآتية:

«والشيخ الإمام يقول فسد الزمان. أفلا يقول متى كان صالحاً. أفى الدولة العباسية فقد رأينا آخرها وسمعنا أولها. أم المدة المروانية وفي أخبارها لا تكسع الشول بأخبارها. أم السنين الحربية والرمح يركز في الكلى. والسيف يغمد في الطلى. ومبيت حجر في القلا والحرثان وكربلا (.....) أم في الجاهلية وليبد يقول ذهب الذين يعاش في أكنافهم.. وبقيت في خلف كجلد الأجرب. أما قبل ذلك وأخو عاد يقول بلاد بها كنا وكنا نحبها.. إذ الناس ناس والزمان زمان. أم قبل ذلك وروى عن آدم عليه السلام ..

تغيرت البلاد ومن عليها
ووجه الأرض مغبر قبيح

أم قبل ذلك وقد قالت الملائكة: «أنجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء».

وما فسد الناس وإنما اطرده القياس. ولا أظلمت الأيام وإنما امتد الظلام. وهل يفسد الشيء إلا عن صلاح. وبمضى المرء إلا عن صباح؟^(٢٨).

الفكرة الموضحة هنا تتعارض تعارضاً مباشراً مع فلسفة الإسكندري الانتهازية: إن العالم ليس بأكثر فساداً اليوم مما سبق. ومن هنا، فإن تبرير الإسكندري للتشرد والاحتياال يصبح باطلاً. وفي موضع آخر يقول الهمداني في سياق مماثل:

«وما أشكو الأيام ولكن اللئام. (...) لنا في كل قرار أمير يملأ بطنه والجار جائع. ويحفظ ماله والعرض ضائع»^(٢٩).

ويضيف في الرسالة نفسها إلى معلمه، والمذكورة سابقاً:

«وإنتان أيد الله قلماً تجتمعان الخرسانية والإنسانية. وأنا وإن لم أكن خرساني الطينة فإنني خرساني المدينة. والمرء من حيث يوجد لا من حيث يولد. والإنسان من حيث يثبت لا من حيث ينبت. فإذا انضاف إلى خراسان ولادة همدان ارتفع القلم وسقط التكليف. فالجرح جبار والجاني حمار. ولا جنة ولا نار» (بمعنى أن عقابه سيكون روحياً وليس بدنياً)^(٣٠).

ولقد كان هذا الإنكار الخطير لحقيقة وجود الجنة والنار بالتحديد أحد المعتقدات التي آمن بها المعتزلة

والباطنية الذين أصروا على تفسير هذين المفهومين اللذين وردا بالقرآن تفسيراً مجازياً بدلاً من قبولهما حرفياً. وعلى عكس ذلك، تمسك الأشعري بحقيقتيهما الحرفية، وكذلك الهمداني الذي يقول في وصيته الأخيرة وشهادته:

«شاهداً (محمد) أن الجنة حق وحسنت مستقراً ومقاماً. وأن النار حق وأن عذابها كان غراماً»^(٣١).

ولما كان الإنسان، وليس الزمن، هو الذي يسبب الفساد في رأى الهمداني، فيجدر بنا أن نتساءل: ما مفهومه عن الدهر؟ في المراسلات الحامية بينه وبين الخوارزمي، يعلن أن الأخير قد حاول تجنب المواجهة معه:

«فقلت لا ولا كرامة للدهر أن نقعد تحت حكمه. أو نقبل خسف ظلمه. ولا عزازة للعوائق أن تضيعنا ولا نضيعها. وتعيينا ولا ندفعها»^(٣٢).

يمكننا أن نستدل، مما سبق، أن الهمداني كان يؤمن بالقدر، إلا أنه لم يعتقد أن على الإنسان أن يقعد مستسلماً لضرباته، بل عليه بذل الجهد الإيجابي في مقاومته. في موضع آخر، يقول في معرض الهجوم على خصمه: «وهو دهريّ ولا أعبد الدهر. ومركوب ولا أعير الظهر»^(٣٣). ومع ذلك، ففي رده على صديق له كتب يهنئه على مرض الخوارزمي، الذي أدى إلى وفاة هذا العالم، كتب يقول:

«أطال الله بقاءك لا سيما إذا عرف الدهر معرفتي. ووصف أحواله صفتي. إذا نظر علم أن نعم الدهر مادامت معدومة فهي أمانى فإن وجدت فهي عواري. وأن محن الزمان وإن مظلت فستنفد. وإن لم تصب فكأن قد،

فكيف يشمت بالحنة من لا يأمنها في نفسه. ولا يعدمها في جنسه»^(٣٤).

وها هو يعبر عن تشاؤم أعمق في رسالة عزاء منه يصف فيها الإنسان بهذه الكلمات:

«كلا بل هو العبد لم يكن شيئاً مذكوراً. خلق مقهوراً ورزق مقدوراً. فهو يحيا جبراً ويهلك صبراً»^(٣٥).

ومع ذلك فإن انتصار الإنسان على القدر ممكن^(٣٦). يقول الهمداني في موضع آخر من رسائله:

«وإن كنت أمشي بالنهار على الماء. وأعرج بالليل إلى السماء. وأزعم أن الشمس لا تخرج لظلي، وأن الماء ينبع من تحت رجلي. فإنني من جملة هذا البشر ومن عرض هذا المحشر:

أكل مما يأكلون. وأشرب مما يشربون. ولا غنى للمرء عن طعمة طيبة أو خبيثة. فالحمود من تحرى طيبها. والمذموم من تناول خبيثتها. وأرأني طيب الطعمة كريم المأكّل وأنا على ذلك مذموم (...). فلن الله القدرية وأبعد للرجاسد العتبي وللكاره الرضا يرد على المال والبسيع باطل والشان أنى أعيش عيش الجمل»^(٣٧).

وبما يشبه النزوة، تجده يتأمل في التناقض بين قضاء الله ونقائص الإنسان:

«إن الله فطر ابن آدم على ضد ما أمره به. أمره بالصلاة وخلقه كسلان. وبالصيام وجبه شهبان. وبالزكاة وحبب إليه المال. وبالحج وكره إليه الارتحال. وبالعفة وسلط عليه. والهوى. وبالصبر ونزع منه القوى»^(٣٨).

وبضيف:

«رأس اللثيم يحتمل الوهن ولا يحتمل
الدهن» (٤٣).

مع ذلك، فالإنسان ليس أبداً خيراً مطلقاً أو شراً
مطلقاً:

«وماخسر على الكرم كريم كما لم يربح
على اللؤم لئيم» (٤٤).

وفي مناظرته مع الخوارزمي يتهم الهمذاني خصمه
بالتسول، ويؤكد أن هذه المهنة مهنة غير شريفة في نظره:

«لئن يقال للرجل يافاعل ياصانع أحب إليه
من أن يقال ياشحاذ ويا مكدى. وقد صدقت
أنت في هذه الحيلة أسبق وفي هذه الحرفة
أعرف. ولعمرك أنت أسحد وأنك في الكدية
أنفذ» (٤٥).

أما الرجل الفاضل، فهو نقيض ذلك، لأنه ورع
أساساً. وفي رسالة له يمدح فيها راعيه خلف بن أحمد
أمير سجستان، يؤكد الهمذاني أن العدل يسود بلاط
الأمير، وبضيف:

«فلم يشرب الخمر ولم يسمع الزمر. ولم
يعرف النقر ولم يلعب القمر. تشحن دور
الملوك بالمعازف وداره بالمصاحف. وتأنس
مجلسهم بالقيان ومجلسه بالقرآن» (٤٦).

وفي رسالة إلى صديق له ورث حديثاً ثروة كبيرة،
ينصحه بأن يجتنب المسرات المغربة والمحرمة التي يمكن أن
يشتربها بشروته الجديدة (٤٧).

ويقول في موضع آخر مفكراً: «ليست هناك صلة
بين الأدب والذهب» (٤٨). والواقع أن الفضيلة ليست
خاضعة للظروف، ولكنها مجبولة: «هي كامة في نفس
النبل، مثل النار في الحجر أو الماء في الشجر» (٤٩).
إن الأحقق بنشد المسرات أما الرجل الحكيم فيكرس

وفي جميع ملاحظات الهمذاني عن القدر، يبدو
أنه يعترف به، إلا أنه يؤمن بأن من واجب إرادة الإنسان،
بل بمقدورها أن تقاوم. وأنه يجب الصراع ضد القدر
بدلاً من الخضوع له.

وهناك نقطة أخرى تساعد في الكشف عن
معتقداته الدينية، وهي استخدامه المتكرر لتعبيري
«الباطن» و«الظاهر». إن الطائفة الإسماعيلية المتفرعة عن
الشيعة، التي يقال إن الهمذاني قد تأثر بها تأثراً عميقاً،
قد أدخلت في الإسلام فكرة أن النصوص الدينية لها
معنى عام (ظاهر) متاح للكثرة، ومعنى خاص (باطن)
لا يمكن بلوغه إلا عن طريق التفسير المجازي (التأويل)
من جانب القلة. وفي هذا الصدد لا نبالغ إذا قلنا إن
الهمذاني كان ينظر إلى الواقع كله بلغة «الباطن»
و«الظاهر». وعلى سبيل المثال، يتساءل في إحدى
رسائله:

«ما رأيك في رجل لا يتقى الله في ماله،
ويبيع الدين بثمان بخر، أو في قاض يميز
في «الظاهر» أتباع الطريق القسويم (يعنى
المسلمين)، ولكنه في الحقيقة (الباطن) يميز
أهل السبت (يعنى اليهود)؟» (٣٩).

وتتضمن رسائل الهمذاني أمثلة عديدة من هذه
الصيغة (٤٠)، مما يجعلنا نفترض واثقين أنه قبل قبولاً تاماً
وجهة النظر الإسماعيلية في هذا الصدد. وتجده في
حالتين يشير إلى المعتزلة أمثلة لضياح تقدير الناس لهم
(وهي حقيقة تاريخية):

«وهذا القاضي أنا عنده في منزلة أقل من
شيء المعتزلة» (٤١).

وهناك نقطة أخرى يتعارض فيها فكر الهمذاني مع
المقامات، هذه النقطة هي مفهومه الخاص عن الرجل
النبل الفاضل من ناحية، والوضيع الشرير من الناحية
الأخرى. فيؤكد في إحدى رسائله:

«واللثيم إذا جاع ابتغى. وإذا شبع طغى» (٤٢).

لراض طبعه على خمس مقامات أو عشر مقتريات ثم عرضها على الأسماع والضماير. وأهداها إلى الأبصار والبصائر. فإن كانت تقبلها ولا ترجّها أو تأخذها ولا تمجّها كان يعترض علينا بالقدح وعلى إملأنا بالجرح. أو يقصر سعيه ويتداركه وهنه. فيعلم من أملئ من مقامات الكدية أربعمئة مقامة لا مناسبة بين المقامتين ولا لفظ ولا معنى. ولا يقدر منها على عشر حقيق بكشف عيوبه» (٥٤).

وعدد المقامات المنسوبة إلى الهمداني اليوم هو اثنتان وخمسون مقامة. ويبدو أن هذا العدد هو كل ما عرفه الحريري، الذي عاش بعده بقرن من الزمان (٥٥). ويجب أن نضيف أن المقامة السادسة والعشرين بعنوان: «السورية»، وكذلك القسم الثاني من المقامة الواحدة والثلاثين «الرصافية» عادة ما تحذف من معظم الطباعات وذلك لاتسامها بالفحش. وقد حدا هذا بالدارسين إلى الاعتقاد الخاطئ بأن هناك مقامة ناقصة من المجموعة. وإذا ما تركنا هذه النقطة الثانوية، نورد فيما يلي ملاحظة أ.ف.ل. بيستون A.F.L. Beeston المهمة فيما يتعلق بمشكلة النص:

«هناك قلة من مؤرخي الأدب أخذوا (الزعم بتأليف أربعمئة مقامة) بالمعنى الحرفي، ويؤكدون بثقة أن المقامات الموجودة اليوم وعددها واحدة وخمسون، لا تمثل أكثر من واحد على ثمانية من مجمل ما أنتجه (الهمداني). وهذا قول ساذج كلية. فاستخدام الرقم «أربعين» للدلالة على عدد غير محدود كان عرفاً قديماً جداً في منطقة الشرق الأدنى (من أمثلة ذلك: أربعون عاماً قضاها بنو إسرائيل في التيه، وأربعون يوماً صامها يسوع، وشهداء الكنيسة الأرثوذكسية الأربعون، وعلى بابا والأربعون حرامى،

نفسه كلية للسعى في طلب المعرفة» (٥٦)، كما يؤكد الهمداني في رسالة له على غرار مقامته «العلمية» وفي رسالة ينصح ابن أخيه:

«أنت ولدى مادمت والعلم شأنك والمدرسة مكانك. والدفتّر نديمك. وإن قصرت ولا إخالك. فغيري خالك» (٥٦).

وإذا كانت المعرفة، في رسالة المؤلف، مثلاً ينبغي للمرء أن يجد في السعى لبلوغه، (فإننا نذكر أن المتشرد الإسكندري في المقامة «المعرفية» يتكلم» فحسب عن السعى لبلوغ المعرفة، لكنه لا يتبع كلماته بالفعل):

«إن الحقيقة (...) طيبة وجميلة، ونهايتها الجنة، أما النفاق فهو سيء وقبيح وآخرته أحقر» (٥٦).

وهكذا، ترسم لنا الملاحظات ذات الطبيعة الأخلاقية، التي تتضمنها رسائل الهمداني، صورة متماسكة إلى حد ما للرجل الشيرير كما يفهمه. وتكشف هذه الملاحظات بلا استثناء أن أخلاقيات الإسكندري، في رأى المؤلف، تقع على الطرف المناقض للفضيلة الحقّة، وأن عقيدته الانتهازية لا يمكن إلا أن تؤدي به إلى الجحيم مباشرة. وهكذا يتضح أن أخلاقيات شخصيات الهمداني القصصية تختلف اختلافاً بيناً عن أخلاقياته الخاصة.

عندما ألف الهمداني المقامات، هل كان لا يزال على ولائه للمذهب الشيعي، أم أنه كان قد تحول بالفعل إلى المذهب السني؟ ومرة أخرى تلقى الرسائل بعض الضوء على هذه المسألة المهمة. ففي رسالة يعارض فيها قصيدة للخوارزمي، يقول عن خصمه:

«قدح علينا فيما رويانا من مقامات الإسكندري من قوله إنا لا نحسن سواها وإنّا نقف عند منتهائها. ولو أنصف هذا الفاضل

مقامة قد كتبت بعد وصوله إلى نيسابور وقبل وفاة خصمه بها. وكما أشرنا من قبل، وفي روايته عن المناظرة الهجومية التي دارت بينهما، يزعم الهمداني أنه كان شيعياً في ذلك الوقت^(٥٩). وهذا المعيار الزمني لتطوره الروحي يتطابق تماماً مع شهادة الثعالبي، التي تفيد أن الهمداني قد غادر بلده عام ٩٩٢م، وتوجه إلى بلاط وزير Buyid، صاحب بن عباد في الرجعان، ومنها سافر إلى جرجان حيث اتصل بطائفة الإسماعيلية^(٦٠). وبقدر ما تتفق البراهين التي أمكننا التقاطها من الرسائل مع البيانات البيوجرافية التي أوردها الثعالبي، يكون لدينا من الأسباب القوية ما يدفعنا إلى الظن بأن المقامات قد كتبت في تلك الفترة من حياة المؤلف التي كان فيها تحت تأثير المبادئ الشيعية. فمع مفهوم العدل الإلهي وحرية الإرادة البشرية الذي كان يميز المذهب الشيعي في ذلك الوقت عن المذهب السني، يحق لنا أن نتساءل، إلى أية درجة تظهر مثل هذه المبادئ في المقامات.

٥ - في مدح الحمافة

تبين النصوص التي أوردها فيما سبق أن الهمداني كان ملماً إماماً كبيراً بالمناقشات التي كانت دائرة بين فقهاء الدين الإسلاميين في عصره حول مبدأ حرية الإرادة ومبدأ القضاء والقدر. وفي حين أنه لا ينكر وجود القضاء والقدر، فإنه يقر بالقدر نفسه بحرية الاختيار في نطاق الإرادة البشرية الحرج. وعلى المستوى الأخلاقي، نجد أنه بينما يعترف بشكل عام بأن الدهر أو «الزمن» يمارس سيطرة خارجية على الأحداث البشرية، إلا أنه يعارض أيضاً بحسم فكرة أن الإنسان ينبغي أن يقبل قدره بسلبية ودون مقاومة. وعلى ذلك، فإنه يرى، على المستوى العملي للفعل، أنه يرغب أن العالم ليس على أكمل حال، فإن واجب الإنسان أخلاقياً أن يقاوم عملية الانحلال فيه. ومن هنا، كان من الصعب ألا يعتبر الهمداني «قدرياً» بأي معنى لهذه الكلمة، فأراه تسمح

والحلقة القصصية التركية عن الأربعين وزيرا، إلخ)؛ والرقم ٤٠٠ يشير ببساطة إلى عدد غير محدود، كما نجد في القصص التي تتحدث عن مكاتبات من الضخامة بحيث تحتاج إلى ٤٠٠ ناقة لنقلها. والهمداني ببساطة، كان يستعمل شكلاً شائعاً من الكلام للتعبير عن عدد ضخيم، ولا بد أن معاصريه قد فهموه بهذا المعنى. وفي حين أن من الممكن أن يكون قد كتب بعض مقامات تجريبية ثم رأى بعد ذلك أن يحذفها، إلا أنه ليس هناك ما يدعونا لأن نصدق أن سبعة أثمان عمله مفقود بالنسبة لنا^(٥٦).

ويقيم يستون فرضيته على برهان خارجي. ومع ذلك، فهو برهان مقنع، لأنه معقول تماماً. ويؤيده ما يمكن أن نستخلصه من أن الهمداني قد ذكر هذا الزعم المغالي فيه ثلاث مرات في رسائله: مرتين في معرض الإشارة إلى مقاماته، ومرة مشيراً إلى قدرته على تأليف الرسائل^(٥٧). ويبين ذلك بوضوح أن الرقم ٤٠٠ كان بالنسبة له مجرد كليشييه يستخدمه للدلالة على رقم ضخم، كما يقول يستون.

يجدر أن نشير إلى أن الهمداني، في رسالته المذكورة فيما سبق، عندما ذكر اسم الخوارزمي، لم يقرنه بعبارة «رضي الله عنه» (التي تستعمل عادة في العربية للإشارة إلى أن الشخص المقصود قد توفي). وهكذا، يمكن أن نستدل من ذلك على أن الخوارزمي كان حياً في الوقت الذي كتب فيه الهمداني رسالته. وطبقاً لما أورده برندرجاست Prendergast، نعلم أن الهمداني قد وصل إلى نيسابور في عام ٩٩٢م، ولم يلتق ترحيباً من الخوارزمي. وقد توفي الأديب الكهل في عام ٩٩٣م، أي بعد عام من انشغاله بالمناظرة الشهيرة مع الهمداني^(٥٨). وهكذا، فلا بد أن تكون رسالة الهمداني التي يزعم فيها أنه أتم كتابته.. (أربعمئة)

باختصار، لقد ظهر الإسكندري مرة أخرى. وبالنظر إلى ما نعرفه عنه وعن أساليبه، فلا بد أن يثور سؤال أمام القارئ: هل هو مجنون حقاً في هذه المقامة، أم أنها خدعة من خدعه المعتادة (هل يدعي الجنون لكي يقيم في مصح المجانين على نفقة الدولة؟). وتتضمن المنظومة الشعرية التي يكشف فيها عن شخصيته تحذيراً مستتراً: فبعد اعترافه بأنه أستاذ في الاحتيال، يصرح بأنه قادر على مطاولة كل من الحقيقة والزيف بالقدر نفسه من اليسر. بتعبير آخر، لا ينبغي تقبل توكيده بمعناه الظاهري. وملاحظته الأخيرة التي تفيد أنه كبير الرهبان في الدير وناسك في المسجد غاية في الغرابة؛ فهي تعني أن ولاءه للدين الرسمي لا يتعدى السطح، وأنه فيما يتصل بالأمور الروحية يصنع في روما كما يصنع الرومان، وفي مكة كما يصنع المكيون. إن حياته، بعبارة بسيطة، لا يحكمها أي التزام راسخ بالمبادئ الدينية. ولكن، برغم أنه من الطبيعي أن يتوقع المرء أن يجد رئيس رهبان في الدير وراهباً في المسجد، فإن هذه الفكرة مهينة إهانة بالغة من وجهة النظر الإسلامية، لأنها تسخر من الحديث الشهير للنبي القائل بأنه لا رهبنة في الإسلام. وهكذا، يتبين أن التوازي الشكلي في العبارة يخفي تناقضاً ضمنيّاً. إن بطلنا المخادع القادر على الخداع قدرته على قول الحق، يخبرنا أنه مستعد للتكيف مع عادات الأديان المنافسة للإسلام، ولكنه في الوقت نفسه مستعد، وبالدرجة نفسها، أن يلعب دوراً تخريبياً داخل الإسلام. بتعبير أوضح، هو مستعد للمراءاة مع دين معاد، بينما يقوم بتخريب دينه الخاص. وبهذا يكون خائناً لمجتمعه؛ شخصاً لا تستحق أفعاله من الثقة إلا القدر اليسير الذي تتضمنه أقواله.

وإذا سلمنا بعدم أهلية المتحدث للثقة بشكل عام، فما الذي نستخلصه من خطابه الوعظي ضد مبدأ حرية الإرادة؟ تتضمن المقامة عدة مفاتيح يمكن أن تساعدنا في وضع أقدامنا على الطريق الصحيح للوصول إلى

بحرية الاختيار على المستوى الأخلاقي. وبهذا المعنى، فلا شك أنه كان أقرب إلى موقف المعتزلة منه إلى الأشعرية، كما يُعتقد، وخاصة في مرحلته الأولى، المرحلة الشيعية. ومن ملاحظاته المثيرة بصفة خاصة، تلك التي قال فيها إنه «ليس هناك جنة ولا جحيم»، والتي توحى بالتفسير المجازي للقرآن، وهو المنهج نفسه الذي سار عليه فرع الشيعة الإسماعيلية، والذي قيل إن الهمداني كان على اتصال بأتباعه^(١). إذا وضعنا المعلومات السابقة في اعتبارنا، فإن مواقف شخصيات الهمداني من المسؤولية البشرية تتخذ ظلالاً واضحة من المعنى. وقد أثرت هذه المسألة في المقامة «المارستانية». فنجد عيسى الذي صور في موضع آخر باعتباره شيعياً من مدينة قم الفارسية^(٢)، (ومن هنا فهو ينتمي لطائفة تميل إلى مواقف المعتزلة)، يزور مصحاً للمجانين في البصرة بصحبة الفقيه المعتزلي الشهير أبي بكر محمد بن عبد الله العسكري الذي يشار إليه هنا بأبي داوود. ويلتقي هذان الرجلان المؤيدان لحرية الإرادة برجل مجنون وهب قدرات خاصة. وعندما يعلم بهوية الزائرين، يشرع في إلقاء خطاب لاذع عنيف مؤيد للجبرية ضد مبدأ الإرادة الحرة. وبعد أن تخمد ثورة الرجل يتملك عيسى وأبا داوود شعور عميق بالتظهر ولا تسعفهما الكلمات، ويضربان سريعا في طريق العودة. مع ذلك، فقد أزعجهما هجوم الرجل المجنون، ويقرران العودة كي يسألاه عن هويته. وعند ذلك يعلق المجنون:

«أنا ينبوع العجائب

في احتيايلى ذو مراتب

أنا فى الحق سنام

أنا فى الباطل غارب

أنا إسكندر دارى

فى بلاد الله سارب

أغدى فى الدير قيساً وفى المسجد راهباً^(٣)

كشف معناها. بداية، نقول إن منطق المتحدث مضلل، إذ إنه في جداله ضد مبدأ الإرادة الحرة يتساءل: «إن كان الأمر كما تقولون:

خالق الظلم ظالم،

أفلا تقولون: خالق الهلك هالك؟»^(٤).

ولابد أن برنندرجاست قد فهم جيدا أن هذه هي الطريقة الوحيدة لترجمة النص كي يمكن استخلاص درس القضاء والقدر Predestination الذي يعنيه الإسكندري. غير أن هناك تناقضا كامنا تحت التوازي الشكلى الأنيق في الجملة. فيوجد هنا توازن بين اسمى الفاعل المتعادلين صوتيا: «ظالم» و«هالك». ولكن الفعل «هلك» يمكن أن يكون متعبدا بمعنى يدمر «يهلك» أو لازما بمعنى يفتى «يهلك». ومن هنا، فإن اسم الفاعل هذا يمكن أن يعنى نظريا إما مهلك، «قاتل» (متعد) أو «شخص هالك، فان» (لازم)، وهذا المعنى الأخير هو الشائع. والإسكندري يستخدم الكلمة بالمعنى الثانى. ولكن ذلك يكشف عن مغالطة في حجته، لأن المعادل الوحيد فى «المعنى» لكلمة «ظالم» هو كلمة «مهلك». وعلى ذلك، منطقيا، فقد كان الواجب أن يقرأ النص كما يلى: «تقولون: خالق الظلم ظالم»، أفلا تقولون: خالق الهلك «مهلك»؟ وبالنظر إلى حقيقة أن الله المسندة إليه هذه الجملة، ليس أبدا بمهلك، من وجهة النظر الجبرية، فإن حجة الإسكندري تنهار من أساسها. إنها فى الواقع تقوم كلية على التناغم الصوتى للكلمات (فن البلاغيين) وليس على التماسك المنطقى الداخلى.

وبعد سطور قليلة أخرى، يقول الواعظ: «تقول إن الإنسان قد «خير» «فاختار». أبدا!»^(٥) وكما ذكرنا، لم يكن الهمدانى مؤمنا بأى مبدأ يدعو إلى الإرادة الحرة المطلقة، لكنه اعتقد فى حرية اختيار محدودة فى أمور تتعلق بالإرادة البشرية. ففى رسالة إلى أبى عامر عدنان بن محمد يستهلها بقوله:

«وأنا شاهد على أنه إذا كان الشيخ والرئيس - أطل الله بقاءه - قد خير لما اختار فوق ما اختير له»^(٦).

وبعد ذلك إشارة واضحة إلى مبدأ الاختيار الذى سبق ذكره فى معرض الحديث عن هشام بن الحكم. وهو لا يعنى الخضوع للقضاء والقدر Predestination، وإنما على الأصح، أن الإنسان قد تكون لديه الحرية فى أن يختار القيام بفعل ما، بينما قد يمنعه القدر من القيام به. وتكشف هذه الفقرة عن إلمام الهمدانى الكبير بهذا المبدأ، الذى كان من مؤيديه كما يبدو. وعلى عكس ذلك نجد موقف الإسكندري الأكثر تطرفا إلى حد بعيد، لأنه يرفض مبدأ «الاختيار» رفضا قاطعا. وبالتالى، فإن هذا يدل دلالة قوية على أن وجهة النظر التى كان الإسكندري يدافع عنها تختلف عن وجهة نظر المؤلف، وأن المرجح أن الأخير قصد فى هذه المقامة أن يهجو تطرف النظرة المؤيدة للقضاء والقدر.

ما دلالة أن المتحدث عن «الجبر» قد قدم بصفته رجلا مجنوناً؟ هل هو فى الحقيقة مجنون أم لا؟ يتضمن النص مفتاحا واحدا ذا أهمية كبيرة لحسم هذه النقطة. فعند لقائهم الأول فى المصح، يخبر المجنون عيسى أنه يعلم علما تاما أن الأخير يعترم الزواج من امرأة من طائفة الخوارج (التي لا يتفق مع أنصارها كذلك). وخلال تأنيبه عيسى على زواجه المرتقب، يشير إلى حديث فى الخطبة: «ويلك هلا تخيرت لنطفتك. ونظرت لعقبك؟»^(٧). وسؤاله الذى يعنى، كما هو واضح، أن عيسى يمتلك حرية الاختيار، يتعارض كلية مع حججه السابقة المؤيدة للجبرية. وتأخذ هذه الحجج فى التفكك شيئا فشيئا، حتى تصبح أشبه بهذيان مخبول. ولكن هناك ما هو أكثر من ذلك. فعندما يعود عيسى إلى بيته يصرح لأبى داود أنه بالفعل قد خطط للزواج من امرأة من الخوارج، ويبدى دهشة لمعرفة المجنون بهذا الأمر، وهو لم يبح به لكائن حى. فكيف إذن عرف به الإسكندري؟

من التفاهة بحيث لا تستحق العراك من أجلها: «وهب أن هذا الرأس تيس. وأنا لم نر هذا التيس!»^(١٠). ويمتلئ عيسى بالخوف والخزي، ويتخذ طريق الفرار. ثم يبدأ يشتم ويسب ويضرب العبد الذي عرضه لمثل هذا الإذلال.

ويجد عناية خاصة بالبنية في هذه الحادثة. إن عيسى يقدم على أنه في طريق عودته من رحلة الحج. وهذا يعني، من وجهة النظر المسلمة، أن من حقه أن يحظى بالاحترام والتكريم مثل كل من أدى فريضة الحج إلى الأراضي المقدسة. ولكن الأمر ينتهي به إلى أن يلقي معاملة خسنة، ويهان على أيدي حفنة من المتوحشين؛ وبذلك يكون حقه الطبيعي في التكريم قد أنكر عليه. وفي بداية القصة نجد عيسى متسخ البدن، وإن كان طاهر الروح. وفي النهاية يظل كما هو متسخ البدن. ما سبب هذا الإخفاق؟ مرة أخرى يعطينا النص مفاتيح معينة للحل: عندما يطلب عيسى من عبده أن يختار له حماما فإنه يعطيه التعليمات الآتية:

«ليكن الحمام واسع الرقعة، نظيف البقعة. طيب الهواء. معتدل الماء»^(١١).

وهذه المتطلبات لا تتضمن أي ذكر للخبرة، والثقة، أو لدماثة خلق صاحبه وعمله؛ بتعبير آخر، فإن تمييز عيسى بين الحمام الجيد والسيئ يقوم على معايير سطحية. ويعود العبد الذي تلقى مثل هذه التعليمات الهزيلة، ويعلن: «قد اخترته (الحمام) كما رسمت»^(١٢).

فالعبد الذي تلقى توجيهات خاطئة من سيده يتخذ اختيارا خاطئا. مع ذلك، فبعد وقوع الحادثة يعتبر مسؤولا ويسب ويضرب. وتبين هذه الجزئية أن السيد يرفض قبول مسؤوليته عن أوامره غير الملائمة، ويلقى اللوم على العبد الذي ضلله بنفسه. علاوة على أنه عندما يسب العبد العاجز ويضربه، يضع نفسه تماما في المستوى نفسه

لقد كان هناك اعتقاد شائع في الإسلام في العصور الوسيطة، وكذلك في الفولكلور الإسباني، بأن المجانين يمتلكون قدرة خارقة على التنبؤ، وأنهم قد يصلون إلى الحقيقة^(١٣). ولأن المجانين غير مسؤولين عن أفعالهم، فقد كان الناس يتسامحون إزاء تصرفاتهم الشاذة بدرجة تشير الدهشة؛ الأمر الذي دعا بعض العقاقين من أنصار القضايا المغمورة إلى التظاهر بالجنون في بعض المناسبات ليتمكنهم أن يتحدثوا عن خصومهم الأقوياء بحرية أكثر ودون عاقبة. فإذا أغرانا الافتراض بأن الإسكندري هنا محتال يدعى الجنون كما ادعى من قبل أدوارا أخرى، فإن الجزئية البسيطة التي تضمنتها القصة عن أنه تنبأ بخطة عيسى السرية للزواج، تثبت خطأنا على الفور. نتأكد من هذه النقطة أن الإسكندري مجنون تماما، وأنه لهذا قد أوتى قدرات خارقة من النوع الذي كان مسلمو العصور الوسيطة يعتقدونه في المجانين. هنا تنشأ مشكلة أخرى: هل يفهم دفاعه عن الجبرية الذي يتضمنه حديثه على أنه حقيقة صدرت عن مجنون ملهم حلت فيه كلمة الله، أم أن موهبة شيطانية، وبذا ينبغي رفض كلامه؟ لقد أوضحنا من قبل أن حججه متناقضة، وعلى ذلك فلا يمكن أن تكون صحيحة. ولكن، كي نولي هذه المسألة حقها من البحث، دعونا ننظر بعين الفحص إلى أمثلة أخرى للجنون في المقامات.

في المقامة «الحلوانية»، نلقى عيسى في طريق عودته من رحلة الحج، وقد توقف في المدينة التي تحمل هذا الاسم وتقع شرق بغداد. لقد طال شعره، واتسخ بدنه من السفر، فيقرر أن يستحم ويحلق. ولبلوغ ذلك يستدعي عبده ويأمره أن يختار له حماما^(١٤)، وتكون نتيجة ذلك مهزلة من الأخطاء: أولا، يرشد العبد عيسى إلى حمام حيث يقوم اثنان من العمال السفهاء بتدليك جسده بخشونة ودون خبرة، ثم يتعاركان حول من منهما أحق برأسه. ويصل العراك إلى حد التلاكم، ويتم استدعاء صاحب الحمام، فيصدر حكمه بأن رأس عيسى

الحقيقي لعدم قيامه بواجبه هو أنه يتكلم كثيرا. وهكذا، وعلى غرار النمط البيكاريسكي، نجد أحد المبادئ الرفيعة في الفكر الديني يوضع موضع تشكك، ويعرض بطريقة توحى بأنه بلا معنى.

والآن، يجدر بالقارئ أن يتخيل نفسه في موقف عيسى: لقد فقد ماء وجهه لثوه في شجار فظ في حمام عام، حول من هو صاحب الحق، مجازيًا، في رأسه. والآن يتعرض لثرثرة بلا معنى من رجل مجنون، يلوح بموسى حاد في يده. وهكذا، فليس مستغربا أنه عندما يتوقف الهذر ويعرض الحلاق أن يبدأ في حلالة رأس عيسى، يرفض الأخير: «فبقيت متحيرا من بيانه في هذيانه. وخشيت أن يطول مجلسه فقلت: إلى غد إن شاء الله»^(١٦)، وهذا لا يقوله عيسى بصراحة. وما يبدو واضحا من مقارنة هذا الحدث بالحدث السابق، هو أنه يخاف أيضا أن يفقد رأسه ثانية، ليس مجازيا هذه المرة، وإنما «حرفيا» وبمعنى الكلمة. وهكذا، فعندما يصبح الحلاق، أخيرا، على استعداد لأداء مهمته، يمنع من ذلك. ويبقى عيسى غير مفتسل وغير حليق.

ولسنا في حاجة للقول بأنه قد تبين أن الحلاق ما هو إلا الإسكندري الذي يظهر في هذا المثال أيضا، وكأنه يعاني من نوبة جنون حقيقية، وليس ادعاء (فلو كان مدعيا، ما الذي يجنيه من فشله في أداء عمله؟)، إذ إن أهالي حلوان يخبرون عيسى أن «هذا رجل لم يوافقه هذا الماء. فقلت عليه السوداء. وهو طول النهار يهذى»^(١٧).

إذا ما لاحظنا العناصر الرئيسية في هذه المقامة ذات القسمين، التي تتفق مع ما فيها من نقاط ثيولوجية ضمنية، نجد أن عيسى يمارس إرادته الحرة ويختار أن يغتسل بعد رحلته، ولكنه يترك اختيار الوسائل لإنجاز ذلك إلى اثنين من العبيد غير مؤهلين لذلك البتة. واتباعا لشورته السيئة، يتخذان اختيارات سيئة، لأنهما، مثله،

لصاحب الحمام الفظ الذي سبق أن سبه. وهكذا يسوقه نهربه من المسؤولية إلى أن ينتهي وهو على القدر نفسه من القذارة، أخلاقيا، كما كان بدنيا. ولا يكون لرحلة الحج التي قام بها أى نفع روحي له.

ونظرا لإخفاقه التام في محاولة الاستحمام، يقوم عيسى بطرد عبده وإحضار آخر، يأمره قائلا: «أذهب فأنتى بجحام يحط عنى هذا الثقل»^(١٨). ومرة أخرى يخلو الأمر من أى إرشادات خاصة كالمهارة. ولكن عيسى يستقبل «رجلا لطيف البنية. مليح الحلية. في صورة الدمية فارخت إليه»^(١٩). ومرة أخرى، نجد أن حكمه مبني على المظاهر كلية. ويتضح أن الحلاق مجنون بقدر ما هو ثرثار. لقد استؤجر ليحلق رأس عيسى، ولكنه بدلا من ذلك، يشرع في نقاش طويل مع مؤجره. وتتحوّل المحادثة منذ بدايتها تقريبا إلى حوار من طرف واحد، يطلق الحلاق المجال فيها لحبل لا ينتهي من الاستنباطات غير المترابطة. وتكون النتيجة إخفاقه في حلق رأس عيسى. وأخيرا يعتذر بالكلمات الآتية: «فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل، لكنت قد حلقت رأسك»^(٢٠). ولقد سبق أن أوضحنا أن الأشعرية كانوا يعتقدون أن القدرة على القيام بفعل يخلقها الله فقط في لحظة الفعل نفسه، وليس قبلها. وهكذا تكون جملة: «فلو كانت الاستطاعة قبل الفعل» مساوية لقول: «لو كان الإنسان يمتلك حرية الإرادة»، وهو وضع لا يتمتع به المجنون. ولكن في هذا السياق (وهو في المادة سياق يخبرنا أن القول قصد به السخرية) تبين بوضوح النظرة الانتقادية التي ينظر بها إلى مبدأ الجبرية Deterministic الذي يؤمن به الأشعري، وكذلك الحلاق المجنون؛ إذ إن التبرير الثيولوجي الذي يقدمه الأخير لفشله في القيام بواجباته الحلاقية هو على الأرجح قضية الذروة في حبل الاستنباطات غير المترابطة الجنونية. فوق ذلك، فإن الحلاق غير القادر على حلق الرؤوس يمثل من وجهة النظر العملية، تناقضا عجيبا في التعبير. مع أن السب

مع ذلك، فالجنون يمثل مشكلة، لأنه أحمق رُفِعَ إلى الدرجة القصوى. وقد رأينا مثالين في المقامات، يظهر فيهما الإسكندري مجنوناً حقيقياً. ونراه من خلال العمل كله، يثبت في تعاليمه المبرمجة أن الجنون والحماسة يستحقان احتراماً أعظم مما يستحقه العقل والمنطق. هكذا يقول متعجباً في المقامة «المكفوفية»:

«زَجَّ الزمان بحـمق

إن الزمـان زبون

لا تُكذِّبُ بعـقل

ما العقل إلا الجنون»^(١٩)

وفي المقامة «القردية» يضيف:

بالحمق أدركت المنى

ورفقت في حلل الجمال»^(٢٠)

وفي «الجماعية» يقول مباحياً:

سَخَفَ الزمان وأهله

فركبت من سخفى مطية»^(٢١)

ويضيف في المقامة «المطلبية»:

أنا جبار الزمان

لى من السخف معاني»^(٢٢)

واستناداً إلى الافتراض الصحيح بشكل شامل، وهو أن «أحداً لا يستطيع أن يبنى قصره على الاعتقاد بأن الحمق جدير بالشاء»^(٢٣)، لا مفر من أن نستنتج أن المؤلف قد قصد أن يصور الإسكندري تصويراً نهكيمياً، باعتباره مخلوقاً مضللاً. وهو في أحسن حالاته مخطئٌ يحمق، وفي أسوأها مريض بالجنون. والحاسة الفائقة التي يتمتع بها مع الجنون في «المارستانية» لا تتعلق بالجنس البشرى بشكل عام، كما أنها ليست وحياً إلهياً (يطلق على صاحبه في العربية تعبير المجذوب)، وإنما هي نوع من الاستحواذ الشيطاني، وهو ما يعنيه ضمناً وصفه «بالمجنون».

تضللهم المظاهر الخارجية. ونتيجة لذلك تخيب مقاصد عيسى. وهنا نأتى إلى صلب المشكلة: من وجهة النظر الجبرية قد يمكن التسليم بأن الإنسان يرغب أنه يستطيع أن يقترح، فאלله في النهاية هو الذى يدبر؛ قد يختار المرء أن يحتلق، لكن نجاح اختياره يتوقف على عوامل خارجية. مع ذلك، فقد حرص مؤلف المقامة جيداً على أن يبين أن عيسى قد قام باختيار سيئ في كل حالة. وعلى ذلك، فيجب أن يتحمل قسطاً من المسؤولية عن إحباطه في النهاية.

وعلى عكس ذلك، يمكننا أن نفترض واثقين أن الإسكندري، لأنه مجنون، لا يعد مسؤولاً عن أفعاله. فليست لديه القدرة على التفكير المنطقي ولا على أداء عمله. ومع ذلك، فعندما يصبح مستعداً لذلك في النهاية، ينشئ عزمه، ليس بإرادة من الله، أو من القدر، وإنما من عيسى الذى يرفض خدماته. هنا لا يرد ذكر للقضاء والقدر في المقامة، وإنما نجد أن المجنون فقط كان قد استشهد به من قبل. وهكذا، ففي حين أن المجنون ينظر إلى الحياة من خلال منظور جبرى، نجد المؤلف يستشهد فقط بالمسببات الطبيعية (فالإسكندري مجنون لأن الطقس لا يلائمه؛ وعيسى يفشل في الاغتسال بسبب المعاملة الفظة التي يلقاها من عمال الحمام؛ ويرفض حلاقة رأسه بسبب خوفه من الحلاق المجنون الذى يشهر الموسى في يده).

تعد هذه المقامة، في آخر الأمر، فحصاً لمبدأ «الاختيار» الذى يميز، كما رأينا، بين المناطق التى تقع في نطاق سلطان الإرادة، والأحداث التى تقع للمرء، وليس له سلطان عليها^(٢٤). المرء يستطيع أن يختار أن يغتسل، ولكن النتيجة تتوقف على عوامل خارجية. مع ذلك، فهذه العوامل الخارجية يمكن، إلى حد ما، أن تخضع لقرارات المرء الحكيمة أو الحمقاء. فالرجل الحكيم، كما يريد المؤلف أن يقول، يقيم قراراته على قيم متينة، بينما الأحمق يقيّمها على مظاهر خادعة.

(هل انجنون مسؤول عن أفعاله؟) ولكنه، بالأحرى، يرى جدلية «حرية الإرادة/ الجبرية» كما هي عليه من مفارقة. كما أن اهتمامه الأكبر ينصب على نتائجها العملية أكثر مما ينصب على تشعباتها النظرية التي لا نهاية لها. إن الهمداني يدرك أن الثيولوجيا قد فشلت بشكل محزن في تقديم نظرية صحيحة، ولذلك فهو يولي ظهره للنظريات. وعلى المستوى العملي يدين الفكرة التي تقول إنه إذا نظر إلى الحياة من منظور جبري، فإن الإنسان يكون حراً في اتباع غرائزه الأنانية بدلا من السعي لزيادة الخير على أرض الله. إن الدعوة المفتوحة إلى الانتهازية، التي توجهها الجبرية إلى القارئ الغفل (وهي دعوة قبلها الإسكندري قبولا تاماً) لا يمكن أن تؤدي إلا إلى الجنون، ويرفضها مؤلف المقامات رفضاً قاطعاً.

إن الإسكندري الذي يظهر مجنوناً في المقامة «الحلوانية»، ضحية قوى عليا، وهو لذلك غير مسؤول عن أفعاله، لأن الفكر الديني الإسلامي ميز بين الأشياء التي تقع للمرء، والتي يكون «للاضطرار» اليد العليا فيها، والأمور التي تحكمها الإرادة، حيث يكون هناك مجال «للاختيار». مع ذلك، فإن الخطأ الذي ارتكبه يتمثل في تطبيقه مفهوم «الاضطرار» في لحظات من التجلي، على مناطق يحكمها «الاختيار». وهذا يتيح له أن يتهرب من مسؤولية إخفاقه وأخطائه. وبرغم أن أسلوبه هذا قد يريح ضميره، إلا أنه يفشل في إقناعنا بمتانة حججه.

وهكذا، يصح أن نفترض أن آراء الإسكندري عن القضاء والقدر، المفرطة في البساطة، المتطرفة، المتناقضة، ليست هي أبداً آراء المؤلف. فعلى عكس مقولة الهمداني التي سبق ذكرها: «لا ولا كرامة للدهر أن تقعد تحت حكمه. أو تقبل خسف ظلمه». نجد الإسكندري لا يكف عن لوم القدر على تعاسته، ثم يسخر هذه الحجة لتبرير فساد هـ. ومن الأمور ذات المغزى أن السلبية تجاه ضربات القدر، التي يدينها المؤلف بصراحة في كتاباته غير القصصية، هي بالتحديد الخاصية نفسها التي تحوز إعجاب عيسى في الإسكندري، إذ يقول في المقامة «الأسدية»:

«كان يلغني من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصني إليه النفور ويتفض له العصفور. ويروي لنا من شعره ما يمتزج بأجزاء النفس رقة. ويغمض عن أوهام الكهنة دقة. وأنا أسأل الله بقاءه. حتى أرزق لقاءه. وأتعجب من قعود همته. مع حسن الله» (٢٤).

هذه الاعتبارات تجعل من المحتمل جداً أن يكون المؤلف قد قصد أن تقرأ الخطبة اللاذعة للإسكندري ضد مبدأ حرية الإرادة التي ألغاها في المصح، من وجهة نظر نهكمية، مع إلماحها، في الوقت نفسه، إلى أن الهمداني يعارض المواقف المتطرفة والتبسيط المفرط للأفكار الدينية في عصره. ليس الأمر أنه يرفض الجبرية رفضاً جاهزاً

الهوامش:

١ - المقدمة

(١) الترجمات مبينة في Die europäischen Übersetzungen aus dem Arabischen bis Mitte des 17 Jahrhunderts (Graz, 1956), M. Steinschneider. ويوجد ملخص باللغة الإنجليزية للدراسات الخاصة بالموضوع في القرن التاسع عشر في H.A.R. Gibb, «Literature». T. Arnold and A. Guillaume (eds), «The Legacy of Islam» (Oxford, 1931) 180-209.

وقد قام فرانز روزنتال Franz Rosenthal بمراجعة هذه المقالة وتحديثها. (2d ed. Oxford, 1974), ed. J. Schacht and C.E. Basworth, 318-349. وحول الترجمة في إسبانيا، وتأثيرها على الفكر الإسباني، انظر:

A. Galmés de Fuentes, «Influencias Sintácticas y estilísticas del árabe en ■ Prosa medieval castellana (Madrid 1956).

(٢) كان إ. بلوشيه E. Blochet أول من بدأ اغاجة المؤيدة للمصادر الشرقية التي أقرت في ذاتي وذلك في:

Les sources Orientales de la Divine Comédie (Paris 1901).

La escalatoria musulmana en la Divina Comedia (Madrid-Granada. 1943).

وتبعه م. أسين بالاسيوس في:

E. Cerulli, Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabe-spagnole della Divina Commedia (Vaticano سيروللي 1949).

J. Manoz Sendino, La Eskala de Makama: Traducción del árabe al castellano, latin y francés, ordenada por Alfonso X el Sabio (Madrid 1949).

وينبغي التأكيد أن أحدا من المؤلفين المذكورين لم يجادل في أن ذاتي قد قرأ النصوص العربية الأصلية. بل إنهم قاموا بالتقريب عن كل مصادرهم المحتملة، وثبت أن الكثير منها عبارة عن ترجمات من العربية. ويلخص ف. روزينثال، في حذر، الجدل الذي ثار حول ذاتي على النحو التالي: إذا كان هناك برهان وثائقي وليس مجرد احتمال، على أن ذاتي قد قرأ عملاً مترجماً عن «المعراج»، فإن هذا المثال الأعظم الوحيد للتأثير الإسلامي على الأدب الغربي يتحول من الاحتمال إلى الترجيح بل إلى اليقين. والفرضية التي قدمها بلوشيه وأسين بالاسيوس لا تنطبق على نصوص المعراج، إلا أن هذين الكاتبين قد قاما بمناقشة وتحليل كثير من المصادر الإسلامية الأخرى سواء بالعربية أو الفارسية.

(٣) نشرت ثلاث مقامات أندلسية من تأليف الأشرقي Al-Ashtarquwi في (Amsterdam 1782) I. Asso del Río, Bibliotheca Arabico-Argonensis

والرأي القائل بأن كتاب الحب الجميل لجوان روى عبارة عن مجموعة مقامات عربية شكلاً ولكن بمضمون مسيحي، قد طرحه ف. فرنانديز جونزاليس F. Fernandez y Gonzalez,

«Influencias de las lenguas letras orientales en la cultura de los pueblos de la península ibérica», Discursos leídos ante la Real Academia Española (Madrid 1894).

وقد ظل الرومانسيون يتجاهلون هذا الرأي طوال سبعة وستين عاماً إلى أن قامت ماريا روزا ليدا دي ملكيل Maria Raza lida de Malkiel بإعادة دراسته في:

Two Spanish Masterpieces: «The Book of Good Love» and «The Celestina» (Illinois Studies in Language and Literature), 49 (1961-1963), 1-106.

وقد أكدت ليدا دي ملكيل أنه من الممكن أن يكون فن المقامة العربية قد وصل إلى الكتاب المسيحيين عن طريق التقليدات العبرية التي قام بها الحريري Harizi (Tahekemoni) وجوزيف بن مير زابارا Joseph ben Meir Zabara، كتاب البهجة، «The Book of Delight». وبينما لم يتبعها أحد من الباحثين في هذا الطريق، نجد جرير بن حيدر في: أدب المقامات ورواية البيكاريك (1974) Journal of Arabic Literature, 5 (Makamat Literature and the Picaresque Novel) ينكر وجود أي تأثير على البيكاريك الإسباني، إلا أن دراسته مختلفة أساساً بسبب عدم فهمه المعنى الأساسي لمفهوم «البيكاريك»، فهما صحيحاً، فإدخاله «الأوديسة» و«قصائد ميوسيد» Poema de Mio Cid في هذا النوع الأدبي اعتماداً على أن أبطالهما من الرحالة، غير مقبول. وتعرفه للبيكاريك، الذي اقتبسه عن عمل لالكسندر باركر Alexander Parker (وقد بطلت اليوم الآراء المتضمة به)، تعريف يعارضه الآن باركر نفسه. أما ر. أري R. Arie فيستخلص وجود تأثير محتمل على البيكاريك الإسباني، ولكنه لا يقدم دليلاً على ذلك، ملاحظات على المقامة الأندلسية، Notes sur la maqama andalouse، هيسبيريز Hespéris، ٩ (١٩٦٨) ٢٠١ - ٢١٧. ويقدم هـ. نيم H. Nemah في مقالته، المقامات الأندلسية، جورنال أوف أرابيك ليتريشر، ١٩٧٤ (١٩٧٤) ٨٣ - ٩٢، دراسة مؤنقة لأعمال الأندلسية التي تخاكي بنوع الزمان والحريري. لكنه لا يتطرق إلى مسألة التأثير.

(٤) طرحه أول مرة في القرن السادس عشر ج. باربييري G. Barbieri:

Dell'origine della poesia rimata, ed. G. Tiraboschi (Modena 1970).

ومن الدراسات المهمة الحديثة:

R. Boase, The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship. (Manchester, 1977), and M.R. Menocal, Close Encounters in Medieval Provence: «Spain's Role in the Birth of Troubadour Poetry», Hispanic Review, 49 (1981), 43-64.

(٥) أثار هذا الرأي أول مرة ج. ريبيرا J. Ribera:

«Huellas, que aparcan en los primitivos Historiadores Musulmanes de la península, de ■ poesia épica romanceada que debio florecer en Andalucía en los siglos IX-X»

Historiadores Musulmanes de la península, de una poesia épica romanceada que debio florecer en Andalucía ■ los siglos IX-X» Discursos Leídos ante la Real Academia de la Historia (Madrid 1915).

وقد بحثه حديثاً، دون أن يصل إلى نتائج قاطعة: ل. عبدالديع،

«La epica árabe y su influencia en la epica castellana», (Santiago, Chile 1964); J.T. Monroe, «A Tenth-Century Hispano-Arabic Epic Poem: The Urjuza of Ibn Abd Rabbih of Cordova», Journal of ■ American Oriental Society 41 (1971); F. Marcos Marin, Poesia Narrativa árabe y epica Hispanica (Madrid 1971); A. Galmés de Fuentes, Epica árabe y epica castellana (Barcelona 1978).

(٦) من الأعمال العديدة عن الصوفية وعلاقتها بالتصوف الإسباني لأمين بالوسوس Asin Palacios، انظر بوجه خاص،

«Un Precursor His- Huellas del Islam» (ملريد ١٩٤١) و «Sufismo a Través de las obras de Aben arabi de Murcia» (ملريد ١٩٣١)

panomusulman de San Juan de la Cruz، الأندلس، ١٩٣٣، ٧ - ٩٧.

- (٥) في حالات قليلة تتغير هذه الصيغة إلى «قال عيسى بن هشام»: (...).
- (٦) Yaqut, Irshad, ed. D.S. Margoliouth, E.J.W. Gibb Memorial Series, (Leiden, 1907-1927) v1, 1, 94.
- (٧) انظر على سبيل المثال:
- (٨) المرجع السابق ذكره، ص ٤٨ وانظر أيضا:
- Vladimir I. Propp, *Morphology of the Folktale*, ed. S.P. Jakobson; trans. L. Scott (Bloomington Ind. 1958).
- (٩) وفقا لمعايير الحصر التي وضعتها فإن المقامات ٦ - ٢١، ٧ - ٣٠، ٢٢ - ٣١، ٣٥ - ٣٨، ٣٦ - ٤١، ٤٣ - ٤٨، ٥١ من طبعة MA، أو ١٤ من ٥١ (٢٧، ٤٥). تعتبر شاذة.
- (١٠) حذفها منعده، وستناقش مغزى غيابها في ما يلي.
- (١١) عن التركيب الحلقي Ring Composition بشكل عام انظر البيولوجرافية المفيدة التي وضعها ج. د. نيلز J.D. Niles، «التركيب الحلقي Ring Composition» وبنية بيرولف Beowulf. PMLA ٩٤ (١٩٧٩) ص ٩٢٤ - ٩٣٥. وقد ناقش صلاحية المنهج ر.ج. بترسون R.G. Peterson:
- Critical Calculations: Measure and Symmetry in Literature, PMLA, 91 (1976) 367-375.
- وطبق المنهج على الأدب العربي: ج. ت. مونرو G.T. Monroe، بناء الموضع العربي، أدبيات، ١ (١٩٧٦) ص ١١٣ - ١٢٤؛ ومقدمة لـ... لدراسة عن ابن قزمان: الشاعر الجوال، cit, ed. د. مولان P.D. Molan:
- Sinbad the Sailor: «A commentary on the Ethics of Violence», *Journal of the American Oriental Society*, 98 (1978) 237-247.
- ويرى بترسون أن التركيب الحلقي غير مقصود، وأن أيا من الكتاب الغربيين الذين درسهم لم يكن واعيا بالطريقة الدائرية التي كان يؤلف أعماله بها. ولكن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للعرب: فالهمداني يقول في رسالة إلى صديق له: «أما عن كتابك، فأسلوبها مسهب، وموضوعاتها بديعة، وبينما بدأتها تتصل بنهايتها، ونهايتها متواصلة مع بدايتها»، وبين الاثنين تتدفق مياه جارية (...). «رسائل الهمداني» تحرير أمين هتدي، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٢٨) ص ١٣٧.
- (١٢) المرجع السابق ذكره، ص ٣٦ - ٣٧.
- (١٣) MA، ١٣٨، ص ١٠٥. هنا وفيما يليه، اتبعت طريقة الاستشهاد بالترجمة الإنجليزية للترجمة لبرنلدرجاست. ومع ذلك، فلم أتردد في تعديل بعض النقاط الصغيرة هنا وهناك، كلما شعرت أنه على خطأ فيها، أو أن نسخة لا تفي بما يدعم حجتي من ظلال المعاني في النص العربي. في أحد الموضع يقول عيسى: «اعتاد أن يصلي من مقامات الإسكندري ومقالاته ما يصلي إليه الثفور. وينفض له المصفور (...) وأنا أسأل الله بقاءه، حتى أرزق لقائه (...)» MA، ٣٣، ص ٤٠. بعد علاقة المعلم بالتلميذ من أهم سمات هذا النوع الأدبي. وعن طريق الحريري وصلت إلى الحريري، الذي نجد أن تلميذه هيرمان الإزرائي Herman the Ezrabite يسعى إلى المعلم/ المتشرد حبر Heber الكيني Kenite، قائلا: «عندما سمعت حديثه وصفاء مبادئه، أردت أن أكتشف ما إذا كانت حكمته في قوة بلاغته». «بيروفا الحريري، طبعة تاكيموني Tahkemoni وترجمة ف. إريشتر V.E. Reichert، جيروزاليم، ١٩٧٣ ص ٢، ١٧٨. وهذه العلاقة المعكوسة تشبه تلك التي قاد بها: دون أمور Don Amor بإغواء جوان روي أخلايا في LBA، «كتاب الحب الجميل»، ١٨١ - ٥٧٥، ونبهت دونا فيوم في ٥٧٦ - ٦٥٢.
- (١٤) تشيزي Cheneri، المرجع السابق ذكره، ص ١٠٤ - ١٠٥. ويقول الحريري عن عمله: «كتبها كلها على لسان أبي زيد السروجي، بينما نسبتها إلى حذوت بن هاشم من البصرة» (المرجع نفسه، ص ١٠٦). وكذلك الحريري: «وجميع كلمات هذا الكتاب وضعتها على لسان هاشم الإزرائي، وبأسلوبه السروجي» أسسها وبينتها، رغم أن أحدا منهما لا يحيا بين جيلنا، وكل ما ذكرته باسميهما لم يكن ولم يحدث أبدا، ولا يعد أن يكون ابتداء. فاجتمع بيني وبين المرجع السابق، ص ٤٠. إن الشقة التي يتكدها الحريري والحريري ليبلغا القارئ أن عمليهما مجرد ابتداء، تعد تحديرا للقارئ من أن شكل الحديث «البحر الذي» «بحر» فيه العمل إنما هو حيلة أدبية، وأنه لا يجب أن تؤخذ أعمالهما مأخذًا حرفيا. أما الهمداني فهو أكثر براعة: إذ سركنا المستند إلى «الشيخ» من كبره «الصفات» في النص الذي ألفه.
- (١٥) ف. ستنجاس F. Steingass
- The Assemblies of al-Hariri: Translated from the Arabic with Notes, Historical and Grammatical (London 1898) P. 11 - 175.
- لاحظ الترتيب التصاعدي من حيث الأهمية للفقرات المذكورة: ١ - خرافات لقمان، ٢ - القرآن، ٣ - الذهب، ٤ - نعيم السروجي. وبذلك هذا النظام على عكس للتقيم حيث يهلو الذهب على القرآن بينما يترجم الكذب والخيال على القمة!
- (١٦) وانظر: أيضا ملاحظاتي حول عبادة الشيطان في شعر ابن قزمان.
- «Prolegomena to the Study of Ibn Quzman», P. 89-90, and n. 35.
- (١٧) إن حقيقة أن جرجان في هذه الفقرة كانت تتحدث الفارسية في معظمها، وأن الثقافة العربية قد تغلغلت فقط في أفئدة العلماء، وأن المناقشين هم من أصحاب الناحية وليسا من العلماء، توحى بأن اجتماعات عيسى الأدبية كانت نوعا ما مسألة نظاهر: جماعة مناقشة المؤلفات الكبرى!
- (١٨) MA، ٩، ص ٢٦. من المثير للسخرية أن الشاب قد ظهر أنه على عكس ما يبدو تماما: فهو يعرف ولكنه لا يفهم.
- (١٩) أدب بالفضل لـ س. جيلين (مرجع سابق، ص ٨٠) C. Guillén. بفكرة شبه اللانتمى half-outsider في الميكاريست.
- (٢٠) MA، ١٠ - ١١، ص ٢٧. أ.ج. أريبري C.F.A.G. Arberry.
- The Seven Odes: The First Chapter in Arabic Literature (London-New York 1957) 39-41.
- وذلك لمعرفة آراء البلاغيين العرب في العصور الوسيطة عن امرئ القيس.
- (٢١) بهذا، فإن الفعل العربي «تغير» يحمل عادة معنى الانقراض مما يوحي بالانحدار أو التحلل: «تغير» (...) تبدل أو تحول في نكتته أو غيرها إلى الأسوأ، أو ساء، أصبح فاسدا، تالفا، متغفنا، ملوثا، كرهه الرائحة إلخ، إلخ. E.D. Lanع، معجم عربي - إنجليزي (لندن، ١٨٧٧، ٦، ١، B. ٢٣٩٥).

(٢٢) MA ١٢؛ ص ٢٩.

(٢٣) للتعليق على هذا الرأي انظر ما بعده (٧) : *Rending the veils of obscurity*.

(٢٤) *Loci cit*. المتحدث يعنى بالطبع أنه عضو في جماعة بنى ساسان، أو الأخوة بين الشاذلين. ويظن التجار خطأ أنه من سلالة البيت الملكي بسانان وقد أختفى عليه الدهر، فالكلمات تستخدم بحيث تقصد التضييل في المعنى.

(٢٥) يوصف الغريب بأنه «صبي» في بداية المقامة. وإذا كان لنا أن نفهم تغيير «المعجزة» بالمعنى الحرفي وأنها زوجته، فإن هذا الموقف ما هو إلا بداية سلسلة طويلة من المضاربات التي يتضمنها العمل.

(٢٦) يزخر أدب البيكاريسك بشخصيات أدبية مدعية. ونذكر إيمولبوس *Eumolpus* لبيروناس، صاحب الاسم الساخر الذي يعنى «غنى - جيد»، ونوسور يوصفه بطلا لـ «حكايات كتيري» الذي يضطر الصمت في منتصف حكايته غير المحتملة «رواية سير توباز»، وابن قزمان الذي، يوصفه شخصية أدبية، يتأهى بقاء أسلوبه، وهو ما ينفيه استخدامه للعبية الدارجة.

(٢٧) MA ١٣؛ ص ٣٠. لاحظ أن الإسكندري الذي قدم أولاً باعتباره شاباً، يوصف الآن بأنه رجل مكتمل النضج (لديه زوجة وأطفال؟) هل يمكن أن يكون ذلك راجعاً إلى ضعف القدرة على الملاحظة لدى الراوية؟

Loci cit. (٢٨)

(٢٩) مثل هذا الخداع يستحق الغوم طبقاً للناموس الإسلامي. انظر: س. إ. بوزوروث، المرجع السابق ذكره ١٢، ١٣.

(٣٠) تقليدياً، كان المتحدث الأخير في المناظرة العربية في العصور الوسيطة يعتبر متصراً! *Qui tacet consentit*.

(٣١) إن أقدم النصوص التي حفظت لسيرة عنتره ترجع إلى فترة أحدث كثيراً من الوقت الذي ألفت فيه مقامات الهذلي. ويرجع هـ.ت. نوريس *H.T. Norris*، *مغامرات عنتره* (جيلفورد، سوري، ١٩٨٠)، دون سند لهذا الزعم، أن «النص الحجازي لسيرة عنتره الذي بين أيدينا (...) قد وضع بين عامي ١٠٨٠ و ١٤٠٠ A.D.». ويكشف نوريس عن عدم إلمامه بالشورة التي حدثت في الدراسات الخاصة بالملاحم الشفهية والتي بدأها ميلمان باري *Milman Parry* وألبرت ب. لورد *Albert B. Lord*. واعتقد أن أحداً لا يجادل في أن السيرة نوع أدبي شفهي بشكل أساسي، وأنها بالتالي لابد أن تكون قد وجدت قبل تدوين النصوص الحالية بوقت طويل. ويذكر نوريس نفسه أحداث عريية نفيده «أن النبي قد أتى على شجاعة عنتره. قال ابن عائشة إنه عندما أُلقيت أشعار تشير إلى بسالة عنتره على مسامع النبي، رد بأن البدوي الوحيد الذي يود أن يقابله هو عنتره بن شداده» (المرجع السابق، ص ٤٨). ويضم كتاب ج. كانوفا *Gli Studi: G.Canova* «*Gli Studi: G.Canova*» *Sull'epica popolare araba* أورينت موديرنو، ٥٧ (١٩٧٧) ٢١١ - ٢٢٦، بيليوجرافيا دقيقة جداً لأدب السيرة. ونأمل أن يعمل الكتاب الذي سيصدر قريباً لبريدج كونيلى *Bridget Connelly* عن، سيرة بني هلال، على توضيح اللبس الخطير في فهم أدب السيرة الذي وقع فيه نوريس. وللإطلاع على «صورة» *Version* حديثة بالإنجليزية لرواية عنتره، انظر: ديانا ريشموند، *عنتره وعيلة: رواية رومانسية بدوية*، (لندن ١٩٧٨). ولا يعتبر هذا العمل ترجمة أمينة، وإنما يعد عملاً مختصراً معدلاً عن الأصل.

(٣٢) و. روبرتسون سميت، النسب والزواج في بلاد العرب قديماً، (لندن ١٩٠٣).

Kinship and Marriage in Early Arabia (London 1903).

(٣٣) كان عدم دفع مهر للمعروس يعنى أنها بلا قيمة. وكان طبيعياً أن يرتفع المهر بارتفاع قيمة العروس. وقد وجه الكاتب الأندلسي أبو أمير بن جارسيا في خطابه الشعبي اللاذع ضد الجنس العربي (كتب بين عامي ١٠٥١، ١٠٧٦)، لوما قاميا للبدو الذين «كانوا يختارون زوجات لهم فتيات مذعورات تم أسرهن بالقوة في غارات ليلية، بدون دفع مهر لهن» (ج.ت. مونرو، *الشعرية في الأندلس*): رسالة ابن جارسيا وخمس حجج مضادة. (بيركلي ١٩٧٠، ٢٦). النص العربي في ابن بسام، *الذهبية في محاسن أهل الجزيرة*، تحرير إحسان عباس (بيروت ١٩٧٩) ١١١، ٧١١. ويعترف بشر نفسه بأن زواجه كان مشيناً وذلك بقوله في نهاية المقامة: «أنا لم أقرب امرأة كريمة أبداً». MA ٢٦٤، ص ١٩٠.

(٣٤) فرضت على عنتره شروط مماثلة.

(٣٥) يشطره نصفين بالعرض، كما فعل عنتره.

(٣٦) بعكس حب عنتره لجواده، الذي يعيش بعده، ووفاته يحمل جثمانه فوق ظهره بعد معركة عنتره الأخيرة التي انتهت بوفاته. أما «ماتره» بشر فتتخسر في قتل الحيوانات، ويلقى السخريه من أجل ذلك في المقامة.

(٣٧) كان شعراء ما قبل الإسلام ينظمون قصائدهم ويحفظونها شفهاً، ولم يدونوها. انظر: ج.ت. مونرو، *J.T. Monroe*.

«*Oral Composition in Pre-Islamic Poetry*» *Journal of Arabic Literature*, 3 (1972) 1-53.

«التأليف الشفهي في شعر ما قبل الإسلام»، جورنال أوف أرابيك ليتريشر، ٣ (١٩٧٢) ١ - ٥٣، وانظر أيضاً: مينيل ج. زويتلر *Michael J. Zwettler*، التراث الشفهي للشعر العربي الكلاسيكي، (كولومبيا، ١٩٧٨).

The Oral Tradition of Classical Arabic Poetry (Columbia, 1978).

(٣٨) MA ٢٦٣؛ ص ١٩٠.

(٣٩) اعتقد أن المضارب قصد به محاكاة ساخرة للسيرة. ومع إيجاز هذه الحكاية، فإن المفارقة التاريخية التي تتضمنها هزلية صائبة. ففي السياق المطول للسيرة الحق، لا تعد زويداً، أما هنا فتبرز واضحة كأنما تحذر القارئ من أن الحكاية، وكذلك الرواية، غير موثوق بهما.

(٤٠) MA ٢٦٤؛ ص ١٩٠.

(٤١) المرجع السابق ذكره، ص ١٦.

(٤٢) انظر: ملحمة الملوك: الشاهنامة، الملحمة القومية للفارس للفردوسي، ترجمة روبن ليثي *Reuben Levy*، ومراجعة أمين بناني (لندن ١٩٧٣) ٤٧ - ٨٠.

- (٤٣) قامت فريال جيوري غزول بدراسة بنية الأعمال الأدبية العربية ذات النهاية المفتوحة دراسة أصيلة متبصرة في كتابها: ألف ليلة وليلة : خليل بنسوى (القاهرة ١٩٨٠).
- (٤٤) MA ٧٣، ٢٣٤، ٦٨، ١٧٢.
- (٤٥) س. جيلان C. Guillén، المرجع السابق ذكره، ص ٨١.
- (٤٦) الترجمة الإنجليزية الجزئية لسيرة عنترة التي قام بها تيريك هاملتون Terrik Hamilton، عنترة: رواية رومانسية بدوية، «Antar: A Bedoueen Romance» (لندن ١٨٢٠)، تتضمن نماذج لا حصر لها.
- (٤٧) MA ٧٣-٧٤، ص ٦٨.
- (٤٨) MA ١٤٩، ص ١١٣.
- (٤٩) MA ١٧٧، ص ٧٠.
- (٥٠) المرجع السابق ذكره، ص ١٠٦.
- (٥١) قام المؤلف كذلك بمحاكاة الموعظة والمنظرة النيولوجية هزليا، والسير على نمطها، كما سيظهر فيما بعد.

٤ - من الهجاء إلى السخرية

- (١) انظر لزيادة الإيضاح: Robert C. Elliot, *The Power of Satire* (Princeton 1960).
- (٢) *The Anatomy of Satire* (Princeton 1962).
- (٣) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.
- (٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٦.
- (٥) Loc. cit.
- (٦) R. Blachere, «Al-Hamadhani» E12. 3, 106B.
- (٧) P.G. Walsh, *The Roman Novel: The «Satyricon» of Petronius and the «Metamorphoses» of Apuleius*, (Cambridge, 1970) 19ff.
- (٨) *La Vie de Lazarillo de Tormes* (Paris, 1958) 9.
- (٩) انظر: ب. ج. والس، المرجع السابق ذكره، وانظر أيضا:
- A. Heizerman, *The Novel before the Novel: Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West* (Chicago - London, 1977).
- وانظر أيضا: A. Blackburn، المرجع السابق ذكره.
- (١٠) يعلن عيسى هنا أن الغريب «تحتك سنية» (دس طرف عمامته تحت ذقنه على طريقة السنين) وعن عادة «التحنيك» انظر: و. بيوركمان W. Bjorkman، «العمامة» E.L. 1.4 - ٨٨٥ - ٨٩٣ وخاصة B ٨٩١. وهذه الملاحظة توحي بأن المتحدث لم يكن يرندى العمامة على الطريقة السنية، وأنه قد يكون شيعيا. وبدعم ذلك تلك الإشارة الواردة في المقامة «الحلوانية» حيث يخبرنا عيسى أنه من قم، وهي مدينة كانت في ذلك الوقت تسودها الشيعة (MA ١٨٣، ص ١٣٣، وخاصة رقم ٤).
- (١١) MA ١٢٠٨، ص ١٥٠ - ١٥١.
- (١٢) MA ٢٠٩، ص ١٥١.
- (١٣) انظر: نسايب التكريس في «الملوكية» و«الحلقية».
- (١٤) انظر: ص ١٤٨ رقم ٢.
- (١٥) قصيدة ثيوقراط C. Theocritus عن مظارة النساء الذي يقرر الذهاب إلى الإسكندرية ليحرب حظ في بلاط بطليموس (القصيدة نمده) التي تنوازى مع هذه المقامة. ثيوقراطي: قصائد مختارة، تحرير ل. ج. دوفر K.J. Dover (جلاسجو ١٩٧١) ٤٢ - ٤٥.
- (١٦) يبدو أن هذا الموضوع مأخوذ من «الحمريات» لأبي نواس، التي تكثر فيها وروايات من هذا النوع.
- (١٧) جزئية المنافع الذي يأخذ مكانه في الصف الأول في الصلاة تظهر مرة أخرى في المقامة «الأصفهانية»، ونناقشها فيما بعد.
- (١٨) MA ٢٥٠، ص ١٨٢.
- (١٩) المرجع السابق ذكره، ص ٢٢.
- (٢٠) MA ١٠٣، ص ٨٥.
- (٢١) للاطلاع على دراسة حديثة عن السخرية انظر: و.س. بوث W.C. Booth:
- A Rhetoric of Irony* (Chicago - London, 1974).
- (٢٢) بقصد الحريرى المقامة «الحموية» في مقامته «الدمشقية». انظر: تشينري Chenery، المرجع السابق ذكره، ١٦٨ - ١٧١. وفيها نجد المتشرد يطرح اللوم جانباً قائلاً: «هذه ليلة مرج وليست ليلة عتاب، ومناسبة لشرب الخمر وليس للجدال، لذا فلنؤجل رأيك إلى القد حين تلتقي» (١٧٥) ومع ذلك ففي اليوم التالي يفترق الصحاب دون أى عتاب.
- (٢٣) في اليهودية، لا تعتبر الخمر في حد ذاتها مادة تغرى بالمخاطبة، ولذا لا نجد الحريرى يلتقط هذا الموضوع في عمله تاهكيموني Tahkemoni. مع ذلك، يلمح

إلى أنه لا ينبغي تصديق المعنى الجرفي لأراء المنشرد الذي يعلن: «عندما ترغب في رؤيتي، أدر قلبك إلى الداخل، وستجدني أسكن في داخله». (ريشير Reichert، المرجع السابق ذكره، ٢، ١٣٤٤).

(٢٤) Libro ■ buen amor, ed. and trans. R.S. Willis (Princeton, 1972) Stanza 105.

(٢٥) طبيعة العلاقة غير موضحة. في ١٥٣ يقول جوان روى: «قدمت خدمات جليلة لئلاء كثيرات، غير أنني لم أحقق شيئاً». ويوحى هذا بأن علاقته بدونا جاروكا Dona Garroca كانت روحية صرفة.

(٢٦) المرجع السابق، ١٥٠٦.

(٢٧) في كتابه، فن جوان روى وكاهن هيتا، (مدريد ١٩٦٥) يميز أنتوني ن. زاخاوس Anthony N. Zaharis بين الكاهن باعتباره رابية (الذي يعترف في ابتهاج بمحارلاته اللاعنصرية) والكاهن باعتباره معلقاً (الذي يعارض المحاولات نفسها وبلينها أخلاقياً). وشطر شخصية أدبية واحدة إلى اثنين على هذا النحو الاعتيادي، خاصة بعد ما تكبده المؤلف لدمج هذين الوجهين في شخصية واحدة، يتم على طبيعتها الأساسية باعتبارها شخصية لا تطبق ما نعط به، وبالتالي على المضمون الألفاني للعس.

٥ - المفارقة الإلهية

(١) انظر، بصفة خاصة المقاد، والكوفية.

(٢) س. ل. بوزورث C.E. Bosworth، المرجع السابق ذكره، ١٢.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢ - ١٣.

(٤) Free Will and Predestination in Early Islam (London 1948).

(٥) و. م. وات W.M. Watt

«Islamic Philosophy and Theology» (Edinburgh, 1962) K6-87.

وانظر أيضاً مناقشة «الكسب» في غاري أ. وولفسون Harry A. Wolfson

«The Philosophy of the Kalam» (Cambridge, Mass. 1976) 663-719.

ويعتقد النجار أن الإنسان يتحكم في الكسب، لكنه بلا حول فيما يتعلق بالخلق». (المرجع نفسه).

(٦) المرجع السابق، ص ٦٨٦.

(٧) و. م. وات، المرجع السابق ذكره، ص ١١٢.

(٨) و. م. وات، الإرادة الحرة، ص ١٦٧.

(٩) و. م. وات، الفلسفة الإسلامية، ص ٥٢.

(١٠) و. م. وات، الإرادة الحرة، ص ١١٦. وقد قرأ وات كلمة «مهيج» العربية وترجمها «بالسبب المولود». ولكن انظر: هـ. وولفسون، المرجع السابق ذكره، ص ٦٧٢،

لتصحیح قراءه كسمة «مهيج» بمعنى «السبب المحرض». ويعني ذلك وفقاً لبداً الأشعري «السبب الذي بناء عليه يقع الفعل» (Loc. cit). والفقرة بأكملها تعني «أن أفعال الإنسان هي اكتساب من جانب الإنسان من حيث إنها «اختياره» وإنه «يريد» عن طريق قوة ومهيها الله له، ولكنها خلق من جانب الله بمعنى أنها لا تنطلق منه ما لم يخلق الله». «السبب المحرض» الذي علي أساسه يقع الفعل حتماً وبالضرورة». (المرجع السابق، ص ٦٧٢ - ٦٧٣). ويرى وولفسون أن هذه النظرية كان يؤمن بها الفقيه المعتزلي ضرار Dirar.

(١١) و. م. وات، الإرادة الحرة، ١١٧.

(١٢) تتضمن أسس الدين الخمسة «أصول الدين» كما أعلنها الشيعة: «التوحيد» أو الإيمان بأن الله واحد، النبوة: المعاد أو البعث، الإمامة، أي الإيمان بأن الأئمة هم خلفاء النبي، العدل أو العدل الإلهي. وتتفق السنة مع الشيعة في الأسس الثلاثة الأولى: التوحيد، والنبوة، والبعث. ويختلفان في الاثنين الباقيين. إن الله لا يمكن أن يقوم بفعل غير عادل لأن العدل من طبيعته. سيد حسين نصر، «مقدمة للعلامة سيد محمد حسين الطباطبائي Tabatab'ai، Shi'ite Islam (Albany, NY., 1975) 11 cf.

المرجع السابق ١٦٨: «إن الله قد وعد بالثواب على الإيمان والطاعة، وبالعقاب على العصيان والخطيئة، ولن يحث بوعده. وعلى هذا فليس هناك شفاعة يمكن أن تفيد الخلائي». (المرجع السابق، ص ١٧٠). وهذه الأفكار تقوم على فكر المعتزلة.

(١٣) المرجع نفسه، ١٣٤.

(١٤) M.G.S. Hodgson, The Venture of Islam, Conscience and History in a World Civilization (Chicago-London 1974) 149-175.

(١٥) «الهمداني» AB ١٠٦، E.I.2.3.

(١٦) ر. ريشير وبيرر ماسنو، الهمداني: مقامات اختيار وترجمة من العربية مع دراسة لهذا النوع الأدبي (باريس، ١٩٥٧) ٢٤ - ٢٥. ويشير المؤلفان إلى مؤلف التعالي: «بيعة الدهر» (دمشق، ١٨٥٤)، ٤، ١٦٨. وانظر أيضاً: ص ٤.

(١٧) «رسائل» نشرها أمين هندی، الطبعة الرابعة (القاهرة ١٩٢٨).

(١٨) المرجع السابق، ص ١٦٠.

(١٩) المرجع نفسه، ص ٤٠ - ٤١.

- (٢٠) المرجع نفسه، ص ٤١ - ٤٢.
- (٢٢) المرجع نفسه، ص ٨٠.
- (٢٢) المرجع نفسه، ص ١٥٠.
- (٢٣) المرجع نفسه، ص ٢٥٥ - ٢٥٨.
- (٢٤) المرجع نفسه، ص ٧١.
- (٢٥) المرجع نفسه، ص ١٧٥.
- (٢٦) المرجع نفسه، ص ٢٩١.
- (٢٧) المرجع نفسه، ص ٣٢٧.
- (٢٨) المرجع نفسه، ص ٢٥٢-٢٥٣. لاحظ أن المؤلف في رسالته إلى معلمه يوافق على صلاحية القياس، وهو أداة أساسية كما يرى المعتزلة. وفي ص ٢٩١ يعارض القياس: «الله قال الحق، بينما القياس زائف».
- (٢٩) المرجع نفسه، ص ٣٠٤.
- (٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٥٣.
- (٣١) المرجع نفسه، ص ٣٢٨.
- (٣٢) المرجع نفسه، ص ٢٦.
- (٣٣) المرجع نفسه، ص ١٢٤.
- (٣٤) المرجع نفسه، ص ١١٦.
- (٣٥) المرجع نفسه، ص ٣٢٧، cf ١٣١.
- (٣٦) المرجع نفسه ١٣٢ cf ١٢١: «الإنسان الحر هو من يرضى بنفسه».
- (٣٧) المرجع نفسه، ص ٢٢٦.
- (٣٨) المرجع نفسه، ص ٢٦٨.
- (٣٩) المرجع نفسه، ص ١٠٨.
- (٤٠) CF, P.P., ٧١, ٩٨, ١١٤, ١٢٠, ١٤٤, ١٥٠ (مكرر في ٢١٩), ٢٢٣, ٢٨٨, ٢٩٦, ٣١٦.
- (٤١) المرجع نفسه، ص ١٥٤ CF ٢٣٥ للتكرار اللفظي.
- (٤٢) المرجع نفسه، ص ١٦٤.
- (٤٣) المرجع السابق ذكره.
- (٤٤) المرجع نفسه، ص ١٦٦.
- (٤٥) المرجع نفسه، ص ٣٤ CF ٨٧: «هذا امرؤ قاطع كالسيف في موضوع الكودياء».
- (٤٦) المرجع نفسه، ص ٢٦١.
- (٤٧) المرجع نفسه، ص ٣٢٠.
- (٤٨) المرجع نفسه، ص ١٣٦.
- (٤٩) المرجع نفسه، ص ٣٠٢.
- (٥٠) المرجع نفسه، ص ١٠٦.
- (٥١) المرجع نفسه، ص ١٠٤ - ١٠٥ CF المقامة «المعرفية» التي تتضمن كثيرا من التسميات المستخدمة في الرسالة.
- (٥٢) المرجع نفسه، ص ١٥١ CF ٣٢٠ قارن بين هذه النصيحة الرائعة والمشورة المتحرفة التي أشار بها التاجر الإسكندري على ابنه (كيف نتجح في عملك عن طريق التجرد من المبادئ الأخلاقية) في «النصيحة» و CF الموضوع نفسه في «الرسائل»، ص ٢٣٩ - ٢٤١.
- (٥٣) المرجع نفسه، ص ٢٨٦.
- (٥٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٧ CF ٣١٥، حيث نجد الزعم نفسه بتأليف أربعمائة مقامة، وكذلك المناظرة بين الهمداني والخوارزمي: التي يتحدث فيها الأول خصمه إلى مبارزة بالرسائل.
- (٥٥) س. بروكلمان C. Brockelmann.

«Makama» E.I. 1.3, 162.

(٥٦) أ.ف.ل. بيستون A.F.L. Beeston.

«The Genesis of the Maqama Genre», *Journal of Arabic Literature*, 2 (1971), 12.

(٥٧) انظر: رقم ٥٤ السابق.

(٥٨) ص ٤.

(٥٩) انظر: رقمي ١٨ - ١٩ السابقين.
(٦٠) ص ٣ - ٤.

٦ - مدح الحمافة

- (١) ار. بلاشير، الهمداني، EL 23، ١٠٦ A.
- (٢) MA ١٨٣ ص ١٣٣. كانت «قمه» في ذلك الوقت مدينة شيعية ليس فيها سني واحد (P. Loc. cit. n4).
- (٣) MA ١٣٢ - ١٣٣ ص ١٠٢ - ١١٣.
- (٤) MA ١٢٨ ص ١٠٠ - ١٠١.
- (٥) MA ١٢٩ ص ١٠١.
- (٦) «الرسائل» ٢٥٥.
- (٧) MA ١٣١ ص ١٠٢.
- (٨) فيما يتعلق بهذه النقطة، أدين بالفضل للبروفيسور مايكل دولز Michael Dols، الذي تكريم وتتاح لي الاطلاع على معلومات بتضمنها كتابه المفضل:

«The Madman in Medieval Muslim Society».

(٩) MA ١٨٠ ص ١٣١.

(١٠) MA ١٨٢ ص ١٣٣.

(١١) MA ١٨٠ ص ١٣١.

(١٢) MA ١٨١ ص ١٣١.

(١٣) MA ١٨٣ ص ١٣٣.

(١٤) المرجع السالف ذكره.

(١٥) MA ١٨٤ ص ١٣٤.

(١٦) المرجع السالف ذكره.

(١٧) المرجع السالف ذكره.

(١٨) انظر: ٤ - المغارة الإلهية، رقم ١٠ فيما سبق.

(١٩) MA ٨٦ ص ٧٥.

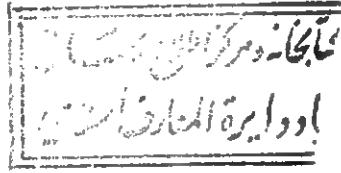
(٢٠) MA ١٠٢ ص ٨٥.

(٢١) MA ١٣٦ ص ١٠٤.

(٢٢) MA ٢٥٤ ص ١٨٥.

(٢٣) و. س. بوث، المرجع السابق ذكره ص ٥٧.

(٢٤) MA ٣٣ - ٣٤ ص ٤٠ - ٤١.



تشكل النوع القصصى

قراءة فى رسالة التواضع والزواضع

ألفت كمال الروبى

والزواضع) بوصفها نثراً فنياً أو قصصياً^(١) ، وهناك من أدخلها ضمن الرسائل^(٢) ، مثلها مثل الرسائل الديوانية والإخوانية والشخصية . ولم تثر أى من هذه الدراسات تساؤلات ما حول طبيعة هذا الشكل القصصى أو الخصائص التى جعلته قصصاً ، سوى بعض الإشارات العامة إلى السرد أو الوصف فيها^(٣) . كما لم يطرح سؤال ما عن السبب فى تسميتها «رسالة» ما دامت هى شكلاً من أشكال القص . ولماذا لم يستخدم ابن شهيد أو أبو العلاء المعرى مصطلح «قصة» أو «حكاية»^(٤) ، لا سيما أن المصطلحين كانا مستخدمين من قبل .

ومن هنا ، تسعى الدراسة الحالية لـ (رسالة التواضع والزواضع) لابن شهيد الأندلسى إلى معرفة كيفية تشكل النوع القصصى ، من خلال استقراء النص نفسه ، وذلك لتحقيق هدف أبعد هو معرفة الدواعى التى أدت إلى تشكل هذا النوع القصصى ومحاولة الإجابة عن سؤال سبق طرحه عن السبب فى اتجاه بعض الشعراء مثل ابن شهيد إلى الكتابة القصصية ، برغم أن القص بأشكاله المتعددة فى تراثنا الأدبى كان مهماً وغير معترف

قرن كثير من الدراسات الحديثة لا سيما التى تؤرخ للأدب الأندلسى ، أو التى تعرض للنشر الفنى فى الأدب العربى القديم ، (رسالة التواضع والزواضع) لابن شهيد (ت ٤٢٦هـ) بـ (رسالة الغفران) لأبى العلاء المعرى (٤٤٩هـ) . وشغلت هذه الدراسات بالبحث عن أسبقية أى منهما على الأخرى^(٥) ؛ فهناك من رجح أسبقية (رسالة التواضع والزواضع) ، وهناك من رأى عكس ذلك . ولم يلتفت أصحاب هذه الدراسات إلى أن تزامن هذين العاملين ربما شكلته شروط موضوعية واحتياجات فنية كان يستدعيها العصر آنذاك فى المشرق والمغرب على حد سواء . وبعبارة أخرى ، ليس المهم هو تأثر أحد الشاعرين بالآخر ، أو أسبقيته على الآخر ، ذلك لأن القضية هنا تتعلق ببلاغة نص جديد حاول أن يرتاد طريق التأليف القصصى .

وبرغم أن هذه الدراسات قد أدرجت الرسالتين ضمن النشر الفنى ، فهناك من تعامل مع (التواضع

به^(٦)، وما إذا كانت الدواعي الدافعة إلى ذلك دواع فنية أم اجتماعية ، إذا كان واردا الفصل بين الأدبي والاجتماعي .

- ١ -

كان ابن شهيد (٣٨٢ - ٤٢٦هـ) ينتمى إلى أسرة عربية أرستقراطية ، ارتبطت مصالحها بمصالح الفئة الحاكمة في الأندلس من الأمويين والعامريين ؛ فكان جده أحمد بن عبد الملك بن شهيد وزيراً للخليفة الناصر لدين الله (٣٠٠ - ٣٥٠هـ) . كما كان أبوه وزيراً للمنصور بن أبي عامر (٣٦٦ - ٣٩٢هـ) . وقد استوزر ابن شهيد نفسه للخليفة المستظهر (٤١٤هـ) وقدر لابن شهيد أن يعيش فترة عصيبة في تاريخ الأندلس (٣٩٩ - ٤٢٢هـ) ، تلك الفترة التي اصطلح المؤرخون على تسميتها بعصر الفتنة ، والتي انتهت بسقوط قرطبة عاصمة الخلافة الأموية .

وقد شهدت قرطبة ، بسبب استقرارها السياسي النسبي في القرن الرابع الهجري ، تحولا اقتصاديا لم يعتمد فقط على تطور أساليب الزراعة والري ودخول زراعات جديدة^(٧) ، بل جاوز ذلك إلى أن الزراعة لم تعد هي نمط الإنتاج الوحيد ، ذلك أنها شهدت في الفترة نفسها تحولا تجاريا واسعا ، فضلا عن ظهور بعض الحرف والصناعات ، مما كان يمهد لظهور طبقة وسطى^(٨) تقع بين « طبقة الخاصة وهي طبقة أرستقراطية الحكام ونبلاء الوظيفة وكل من له علاقة بخدمة الحكام » و « طبقة العوام من أصحاب المهن المستهجنة الذين كانوا يشكلون السواد الأعظم من سكان المدينة »^(٩) . وأدى هذا التحول إلى كسر نمطية المجتمع القديم ، الذي كان زراعيا في الأساس ، بنسقه القيمي والأخلاقي وتصوراته ، وإقامة علاقات جديدة ومغايرة وأنماط مختلفة من السلوك .

إلا أن هذا الاستقرار لم يدم لقرطبة طويلا ، فقبيل أن يبدأ القرن الخامس الهجري بدأت نار الفتنة تشتعل ، ولم تخمد إلا بعد ما يقرب من خمسة وعشرين عاما ، أي بعد أن انهارت الخلافة الأموية . وانتهى الأمر بالغاء

الخلافة نظاما للحكم « وإعلان جمهورية الأشراف من جماعة الوزراء نظاماً جديداً للحكم يقوم على الشورى بقيادة أبي الحزم بن جهور أحد أثرياء الطبقة الأرستقراطية في عام ٤٢٢هـ »^(١٠) .

لم تكن مدينة قرطبة إذن - في تلك الفترة - مدينة إقطاعية صغيرة ، بل كانت مدينة كبيرة تضم أخلاطا متعددة من البشر ، من عرب ومستعربين وموال وبربر وصقالبة ، ذلك أن الاضطرابات السياسية المتوالية التي شهدتها تسببت في إدخال كثير من الحرف والصناعات المرتبطة بالحرب وخدمة الجند^(١١) . كما تسبب هذا الاضطراب السياسي أيضا في حراك اجتماعي بدأ بخلخلة مكانة الطبقة الأرستقراطية التي كان ينتمى إليها ابن شهيد ، حين استخدم بعض الخلفاء العوام في صراعاتهم . وقد أدى هذا إلى تقلد العامة بعض المناصب التي كان يتولاها أبناء الأرستقراطية مما أثار غضبهم ودفعهم إلى الثورة ضد الحكام وإسقاطهم^(١٢) .

وارتباط ابن شهيد بقرطبة لم يكن ارتباط الميلاذ والنشأة فحسب ، ذلك أن علاقته بها كانت علاقة عاشق ، امتزج عشقه بها بطموحاته وأماله الكبار التي أحبطتها أحداث الفتنة المتوالية . وقد صور هذه العلاقة في إحدى رسائله إلى المؤتمن حفيد المنصور بن أبي عامر ، يعتذر فيها عن عدم استطاعته مغادرة قرطبة :

« وقد كان أقل حقوق مولاي أن أقف ببابه ، وأخيم بفنائيه ، ولكني ممنوع ، وعن إرادتي مقموع ، يملكني سلطان قدير ، وأمير ليس كمثل أمير ، شيء غلب صبر الأتقياء ، واستولى على عزم الأنبياء ، وهو العشق ، باطل يلعب بالحق ، ليبين ضعف البشر ، وتلوح قدرة مصرف القدر . والذي أشكو منه أغرب الغرائب وأعجب العجائب » بث شاغل

والنحويين والفقهاء . ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الحركة العلمية في قرطبة قد بدأت - في وقت مبكر قبل القرن الرابع - بالاهتمام بالعلوم الدينية الشرعية والعلوم اللغوية لأسباب تتعلق بإرساء الخلافة العربية أساسا، مما كان له أثره في توجيه الحركة العلمية والثقافية في الأندلس فيما بعد بصفة عامة . وحين تعرف الأندلسيون على مذهبى المشرق الشرعيين ، مذهب الأوائل (طريقة العرب القدماء) ومذهب المحدثين ، انحاز عدد من الشعراء إلى طريقة المحدثين ، حتى إن تميز بعض الأصوات الشعرية كان يرجع إلى احتذاء طريقة المتنبي ، كما هو الحال بالنسبة لابن دراج القسطلی - على سبيل المثال - فى حين سعى العلماء اللغويون والمؤدبون إلى تسييد ما يسمى بمذهب الأوائل .

ومن هنا كانت معاناة ابن شهيد مع أنصار هذا الاتجاه المحافظ ، التى تحولت إلى عداوة وصراع صريحين مع كل مثليه من معلمين ولغويين ونقاد . فهؤلاء لم يقدروا أدب ابن شهيد ولا شاعريته واتهموه بعدم إتقانه أدوات البيان من وجهة نظرهم ، وهى إتقان النحو واللغة والغريب . كما ألحقوا به تهمة السرقة من الشعراء والكتاب السابقين . ولم يكن ابن شهيد وحده طرفا فى هذا الصراع مع أنصار الاتجاه المحافظ ، الذين كانوا فى الوقت نفسه قريين من السلطة السياسية ، التى لم يكن ابن شهيد دائما على وفاق معها ، فكان قبله الشاعر ابن دراج القسطلی الذى وشى به بعض النقاد عند المنصور بن أبى عامر، واتهموه بالسرقة وعدم القدرة على الإجادة الشعرية ، سوى المعارضة فقط . وذلك ليحرموه من تدوين اسمه فى ديوان العطاء فى قصر الخلافة (١٤) .

وقد توازى مع هذا الاتجاه المحافظ سيادة الفقهاء وسطوتهم المبكرة؛ إذ كان لهم دور بارز فى الاعتراض على الأحكام ومصادرة أى فكر مناوئ للمفقه السنى ، وإجهاض بعض الحركات العقلية والفكرية التى كانت تحاول شق طريقها (١٥) . وقد حرص الحكام على

وبرح قاتل ، وصبر بغيض ودمع يقيض لعجوز
بخراء ، سهكة درداء ، تدعى قرطبة :

عجوز لعمر الصبا فانية
لها فى الحشا صورة الغانية
زنت بالرجال على سنها

فيا حبذا هى من زانية
ترك العقول على ضعفها

تدار كما دارت السانية
فقد عنيت بهواها الحلوم

فهى براحتها عانية
ترديت من حزن عيشى بها

غراما فيأطول أحزانيه
طاب لى الموت على هواها ، ولذ عندى سقى
دمى لثراها ... (١٣) .

فتصويره لقرطبة بعد أن تناوبتها أيدي المتصارعين بالدمار والخراب وقد أصبحت نهبا مباحا بامرأة عجوز ساقطة ، يتم عن حب لا ينتهى حتى بعد هذا السقوط . فقرطبة ليست إلا تجسيدا لأحلام ابن شهيد وطموحاته الفردية الخاصة التى ضاعت ، ولم يعد إلى تحقيقها سبيل . غير أن الفردى والخاص هنا لم ينفصل عن «العام» ؛ فابن شهيد الأندلسى لم ينس جذوره العربية ، وانتهيار قرطبة لا يعنى انهيار حلمه الفردى الخاص ، بل يعنى أيضا انهيار الحلم العربى فى الأندلس . ويقدر ما ستكشف «الرسالة» عن هذه الفردية المهيمنة على النص، فستكشف أيضا عن هذا «العام» فى اعتماده على التقاليد الجمالية العربية المتوارثة ، سواء كان فى الصياغة أو فى تشكيله لمكونات النص القصصية .

كما شهدت قرطبة فى هذا القرن الرابع الهجرى أيضا نهضة ثقافية وأدبية شاملة ؛ ذلك أنها أصبحت مركزا للحركة الأدبية والعلمية فى الأندلس ، واعتمدت هذه النهضة فى بدايتها على وفود علماء المشرق ، فضلا عن وفود دواوين شعرائه ومؤلفات مشاهيرهم من اللغويين

طبقته التي تحللت أو وضعه الشخصى (صمم) ، كما كان يشير أحيانا^(١٩) ، سببا فى خرماته من أن يحظى بلقب الكاتب ، وهو أمر أتيح لغيره ممن كان يراهم دونه فى المكانة الاجتماعية والأدبية ، فقد كان هذا الإخفاق دافعا كبيرا إلى التمرد على السلطة الأدبية فى عصره^(٢٠) . ولم يتوقف سعيه عند التمرد على هذه التقاليد ، وإنما جاوزه باختيار شكل جديد ولده من إدماجه بعض الأشكال الأدبية المهمة وغير المعترف بها والمستبعدة من الدائرة الأدبية الرسمية . وحين أراد أن يكسب عمله هذا مشروعية تجعله مقبولا سماه «رسالة» .

- ٢ -

ومعنى «الرسالة» فى الأصل كما يقول التهانوى «الكلام الذى أرسل إلى الغير»^(٢١) . ودلالة الرسالة على الكلام الذى أرسل إلى الغير يحتمل الإبلاغ الشفوى والإبلاغ الكتابى . والأول هو الأسبق فى الاستعمال عند العرب القدماء ، ذلك لأن الرسالة استعملت فى الشعر الجاهلى بمعنى نقل الخبر عن طريق الرواية الشفوية ، يتضح هذا على سبيل المثال فى قول زهير بن أبى سلمى :

ألا أبلغ الأحلاف عنى رسالة

وذيان هل أقسمتم كل مقسم^(٢٢)

ودلالة الرسالة على الإبلاغ الشفوى تشمل الرسائل السماوية التى نقلها الرسل والأنبياء إلى البشر عن طريق المشافهة . وقد تطور معنى الرسالة من الدلالة على الإبلاغ الشفوى إلى الدلالة على النص المدون الذى يكتبه المرسل ويبعثه إلى المرسل إليه . ومما يدعم هذا المعنى دلالة أخرى للرسالة - بوصفها نصا مكتوبا - وهى الصحيفة التى تشتمل على عدد من المسائل فى الفن الواحد^(٢٣) . ومن هنا أصبحت الرسالة شكلا من أشكال النشر المكتوب الذى يفترض وجود قارئ بدلا من

استرضاء هؤلاء الفقهاء فانصاعوا لهم ، لدرجة أن المنصور بن أبى عامر أحرق كتب الفلسفة التى كانت فى خزائن الحكم - الخليفة السابق - بحضور الفقهاء ليرضيهم^(١٦) .

غير أن الأمر لم يتوقف بالشعراء الأندلسيين الذين جابهوا التيار المحافظ عند اختيار طريقة المحدثين . فقبيل بداية القرن الخامس الهجرى تخلق شكل شعري جديد هو «الموشحات» على أيدى عدد من الشعراء بدءا من مقدم بن معافى القبرى ومرورا بالرمادى الكندى (٤٠٣هـ) ونهاية بأبى بكر عبادة بن ماء السماء (٤١٩هـ) . وفى هذا الوقت نفسه كانت قد تعالت أصوات تؤكد استقلالية الشخصية الأندلسية عن نظيرتها المشرقية ، لدى كاتب من كبار كتاب الأندلس هو «ابن حزم» المعاصر لابن شهيد وأحد رفاقه ، وذلك فى رسالته فى (فضل الأندلس) التى كشف فيها عن شعراء الأندلس وكتابها ومؤلفيها فى مجالات المعرفة المختلفة على نحو يجعل الأندلس متفردة فى كثير من النواحي عن المشرق^(١٨) .

هكذا فتحت موهبة ابن شهيد الأدبية فى ظل هذا المناخ المضطرب والمضطرب سياسيا وفكريا وأديا ، الذى لم يكن بعيدا عنه بأية حال ، لأنه ربط عالمه بعالم الوزراء والكتاب . وكان قد أعد نفسه ليصبح واحدا منهم لاسيما أن مكانته الاجتماعية كانت تؤهله لذلك . لكنه لم يكن له حظ مع أولئك الحكام ، حتى إنه حين عين وزيرا لم تدم وزارته سوى أيام . وحين حاول أن يثبت جدارته بوصفه شاعرا اصطدم بالمعايير الأدبية التقليدية ، التى كان يسعى اللغويون والمؤيدون إلى تسيدها ، ومن هنا اتخذ الطريق المناهض بالهجوم على هذه المعايير والظعن فى صلاحيتها وصلاحية القائمين بها . كما لم يوفق ابن شهيد فى أن يصبح كاتباً من كتاب الدولة الرسميين ، وبالتالي لم يحظ بلقب «الكاتب» ليصبح الوزير الكاتب . وسواء كان أفول نجم

«المقامة الإبلينية»^(٢٥) ، فضلا عن إلماحه إلى فكرة شياطين الشعراء نفسها في «المقامة الأسودية»^(٢٦) . وعلى هذا كان الشاعر في تصور ابن شهيد مؤيدا بقوى خفية تعينه على قول الشعر . ومن هنا تمثل له زهير بن نمير حين أرتج عليه القول ، ولم يستطع إكمال قصيدة رثاء ... ولما توطدت الصلة بينه وبين تابعه (زهير بن نمير) الذي عرفه ببقية توابع الشعراء والكتاب ، حمل ابن شهيد هذه الرسالة منهم إلى من يعنيه الأمر من ممثلى السلطة الأدبية ، الذين كانوا فى خصومة دائمة معه ومع غيره من الشعراء والكتاب الموهوبين فى عصره .

غير أن لابن شهيد نفسيرا آخر لمنشأ الإبداع ، فالشاعر الموهوب فى تصوره هو ذلك الذى ألهم البيان من عند الله . فالبيان عنده لا يكتسب « وإنما هو موهبة إلهية وقد استند فى هذا إلى الآية القرآنية «والرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان» . وكانت هذه الآية حجة يستخدمها ابن شهيد فى مواجهة معلمى قرطبة من اللغويين والمتأدبين الذين كانوا يرون أن البيان يمكن أن يحصل ويكتسب بتمثل أصول النحو واللغة والغريب^(٢٧) . وقد حاول أحد المستشرقين أن يربط عالم الجن الذى صورته ابن شهيد بعالم الروح الذى يقف فى تناقض حاد مع عالم المادة والطبيعة ، وعليه فقد رأى أن لتصور ابن شهيد لمنشأ الإبداع علاقة بنظرية الفيض الإلهى « التى تفصل بين المادة والروح . وعلل ذلك بتأثر ابن شهيد بالأفلاطونية المحدثة التى وصلت إلى الأندلس عبر المشرق^(٢٨) . إلا أن عالم الجن فى التصور الإسلامى لا علاقة له بالعالم العلوى أو عالم الروح ؛ ذلك أنه عالم أرضى أدنى فلا يمكن أن يكون «الشیطان» أو «الجنى» هو الوسيط بين الله والشاعر وفق ذلك التصور، مما يقوض فكرة الفيض هنا من أساسها . إن رؤية ابن شهيد لمنشأ الإبداع ذات علاقة بتمرده ورفضه للذين أخذوا منحى شبيها بالمنحى الرومانسى ، وأهم مظاهره ربط الإبداع بقوى غيبية سحرية غير مرئية فى مقابل التصور

سامع ، إلا أن الدلالة المهيمنة للرسالة انسحبت على النص المدون المرسل إلى الغير . وقد تنوع هذا النوع من الرسائل حسب الأغراض التى كانت توجه إليها فى الإطار الرسمى من سياسية إلى دينية ... إلخ . منذ منتصف القرن الأول الهجرى . وبعد نشأة الدواوين فى العصر الأموى ، برزت الرسائل الديوانية بوصفها شكلا معتمدا من أشكال الكتابة الأدبية . ومن ثم عدت الرسالة بمعنى الكلام الذى أرسل إلى الغير عند النقاد العرب القدماء شكلا من أشكال النثر الأدبى المكتوب .

وعلى هذا ، فإن تسمية نص ابن شهيد برسالة تربطه بداية بالأدب النثرى المكتوب ، وبرغم انتمائه إلى المكتوب ، فإنه يحمل ظلال الدلالة الشفوية التى تبدو آثارها مهيمنة على السرد ، وذلك فى الاستعمال المتكرر لأفعال الإنشاد والسماع (أنشدنى ، أنشدته ، استنشدنى ، استنشدته ، أسمعنى ، أسمعك .. إلخ) . ومع أن استعمال هذه الأفعال جاوره استعمال فعل القراءة (اقرأ ، قرأت ، قرأ) ، الذى ارتبط بقراءة نصوص مكتوبة ، لا سيما «الرسائل» الوصفية التى أوردها فى النص ، فإن الشفافية تظل مهيمنة عليه ، حتى فعل القراءة نفسه - برغم ارتباطه بالمكتوب - يتحول إلى تلاوة شفوية .

وإضافة «الرسالة» إلى «التوابع والزوابع» (التوابع جمع تابعة وهو الجنى ، والزوابع جمع زابعة وهو الشيطان أو رئيس الجن) ترجع إلى تصور ابن شهيد لعملية الإبداع الشعرى وتفسيره لها المستمد من المعتقدات العربية القديمة ، التى تجعل لكل شاعر «رثيا» أو «شیطانا» يلهمه ويعينه على قول الشعر . والمصادر العربية القديمة تحفل بكثير من الروايات والأحاديث التى يسوقها مؤلفوها عن الأعراب ولقاءاتهم العفوية بتوابع الشعراء . وقد حددت هذه الروايات أسماء لتوابع كثير من الشعراء المشهورين^(٢٩) . وسبق لبديع الزمان الهمداني أن أفاد من هذه الأحاديث والأخبار فى بناء

والذى يرى أن البيان يتعلم ويكتسب بإتقان العلوم اللغوية . غير أن مرجعية ابن شهيد هنا فى تحديد هذه القوى - «الشیاطین» أو «الجن» - هى الثقافة العامة المتعارف عليها والمستعمدة من الموروث الشعبى من جهة (ارتباط كل شاعر برئى أو شیطان يلهمه أو يعينه على قول الشعر استنادا على أن قدرة الجن تفوق قدرة البشر فى الإتيان بالغريب والعجيب والخارق) وعلى المعتقد الدينى من جهة أخرى، من حيث إن عالم الجن عالم أراضى . ومما يؤكد أن عالم الجن عالم مواز لعالم البشر أن رحلة ابن شهيد كانت رحلة أرضية ولم تكن سماوية علوية . قال ابن شهيد فى نص الرسالة :

- ٣ -

١- عندما بدأ الوعى القصصى فى بكارته الأولى لدى كتاب النشر فى تراثنا العربى ، بدأ باستعارة مواد القصصية من لغات أخرى غير اللغة العربية . وتم هذا على أيدى بعض الكتّاب - ويعنى هنا ابن المقفع فى (كليلة ودمنة) - الذين كانوا ينتمون إلى طبقة الموالى ، وتملكوا ناصية اللغة العربية ، ثم لجأوا إلى الترجمة ليدخلوا هذه المواد الجديدة إلى اللغة العربية فى وقت كانت فيه الثقافة العربية منفتحة على الثقافات الأجنبية الأخرى ، وكانت فيه هذه الفئة تحس بأزمة فى القدرة على التعبير المباشر وتستشعر الخشية من الصراحة لأنها من الفئات المعارضة للدولة ، ولهذا لجأت إلى استعارة هذا اللون القصصى المعتمد على الرمز والمواربة (٣١) . ثم أخذ هذا الوعى القصصى يتطور فى اتجاهات مختلفة أشهرها «المقامات» ، وأصبح بمثابة روح هائمة تحاول أن تفيد من كل ما هو متاح من العناصر المكونة للقص من الأدب القديم بأنواعه المتعددة . ومن هنا كان ترأسل ابن شهيد فى (التوابع والزوابع) مع الأنواع المختلفة : الشعر والرسائل والمقامات وقصص الحيوان ، وبعبارة أخرى بنى ابن شهيد عمله معتمدا على الموروث الشعرى والنثرى بعد أن استقر لديه إلى حد ما هذا الوعى القصصى . وقد تم تجاوز هذه الأنواع من خلال تعددية الأصوات المتمثلة فى استحضار الأموات والأحياء (أحيانا) من شعراء

الذى يرى أن البيان يتعلم ويكتسب بإتقان العلوم اللغوية . غير أن مرجعية ابن شهيد هنا فى تحديد هذه القوى - «الشیاطین» أو «الجن» - هى الثقافة العامة المتعارف عليها والمستعمدة من الموروث الشعبى من جهة (ارتباط كل شاعر برئى أو شیطان يلهمه أو يعينه على قول الشعر استنادا على أن قدرة الجن تفوق قدرة البشر فى الإتيان بالغريب والعجيب والخارق) وعلى المعتقد الدينى من جهة أخرى، من حيث إن عالم الجن عالم أراضى . ومما يؤكد أن عالم الجن عالم مواز لعالم البشر أن رحلة ابن شهيد كانت رحلة أرضية ولم تكن سماوية علوية . قال ابن شهيد فى نص الرسالة :

« تذاكرت يوما مع زهير بن نمير أخبار الخطباء والشعراء ، وما كان يألفهم من التوابع والزوابع . وقلت : هل حيلة فى لقاء من اتفق منهم ؟ »

قال حتى أستأذن شيخنا وطار عنى ثم انصرف كلمح البصر ، وقد أذن له ، فقال : حل على متن الجواد . فصرنا عليه ، وسار بنا كالطائر ، يجتاب الجو فالجو ، ويقطع الدو فالدو ، حتى التمحت أرضا لا كأرضنا ، ... فقال لى حلت أرض الجن أباعامر» (٣٩) .

ومن هنا ، فإن رحلة ابن شهيد إلى عالم الجن تتنافى أيضا مع الفكرة التى تربط بين رحلته و«المعراج» عند بعض الباحثين المحدثين (٣٠) . فابن شهيد لم يصعد إلى السماء بل طار إلى أرض بعيدة عن أرض الإنس . ومن هنا كانت الحركة أفقية ، ينتقل فيها من واد إلى واد . وبعبارة أخرى لم تكن الحركة هنا حركة صعود رأسية عبر السماوات السبع كما هو الحال فى رحلة المعراج .

بعد ، فإن البداية القصصية تبدأ بالانتقال إلى زمن ماضٍ يسبق فترة الحكى هنا ، وهى فترة تشير إلى زمن الصبا الأول بالنسبة للمرسل الراوى . ويتوالى القص هنا متنوعا بين السرد والحوار ومن خلالهما تتابع سير الأحداث التى تنتهى بصداقة مع زهير بن نمير (رئى الشاعر المرسل الراوى) . ويعود مرة أخرى إلى أبى بكر «وكنت أبا بكر متى أرتج على أو انقطع بى مسلك أو خانتى أسلوب أنشد الأبيات ، فيمثل لى صاحبى ، فأسير إلى ما أرغب وأدرك بقريحتى ما أطلب...» (٣٦).

وقد قصد بهذا القطع الدخول فى عالم القص ، وهو الهدف من هذا العمل : «وجرت قصص لولا أن يطول الكتاب لذكرت أكثرها لكنى ذاكر بعضها» (٣٧). وقد تجاور فى هذا الجزء القص (المعتمد على التوازي بين السرد والحوار) مع الرسالة والشعر . والشعر هنا هو المفجر للقص لأن نص الرسالة كله مبنى على مشكلة الشاعر (المرسل الراوى) مع قصيدة لم يستطع إكمالها. فظهر له رثيه ، ليعينه على ذلك . ولم تنته مهمته عند هذا الحد ، إذ كانت هذه هى بداية العلاقة التى استمرت بينهما . وأعطى تجاور الشعر للقص والرسالة أكثر من إمكان للتعدد الصوتى فى هذا العمل.

وتقوم الرسالة بعد هذه المقدمة على أربع حركات أساسية ، تتفرع كل منها إلى «نقلات» جزئية . وقد تناولت الحركة الأولى زيارة شياطين الشعراء . فى حين تناولت الثانية زيارة شياطين الكتاب النافرين . أما الثالثة فشملت جلسة لنقاد الجن وتناولت الرابعة مقابلة مع حيوانات الجن .

وقام الراوى بعملية الربط بين هذه الحركات . وبرغم أن ابن شهيد هو الذى يروى هذا النص «حيث وحد بينه وبين الراوى منذ بداية النص» باستخدامه ضمير المتكلم ، فضلا عن مخاطبة بعض الشخصيات داخل العمل له بكنيته (أبى عامر) أو بنسبته

وكتاب وغيرهم من المنتمين إلى عصور زمنية وأدبية مختلفة .

ومن الملفت أن ترأس ابن شهيد مع الأشكال النثرية ذات الطبيعة القصصية كان واضحا «برغم تجاور الشعر والنثر وتساويهما حتى على المستوى الكمى العددي فى الرسالة . وميل ابن شهيد إلى الكتابة النثرية يبدو صريحا داخل النص» عندما سأله تابعه زهير بن نمير : «فبمن تريد أن نبدأ ؟ قلت : الخطباء أولى بالتقديم» لكنى إلى الشعراء أشوق» (٣٨). فذكر ابن شهيد للشعراء ليس إلا من قبيل الحنين وربما الإجلال . أما الخطباء (ولا يخفى أنه يقصد بهم من يمثلون الكتابة النثرية بأشكالها المختلفة) فهم أصحاب المكانة المقدمة فى عصره .

لقد سعى ابن شهيد إلى بناء نص ذى طبيعة حوارية منذ البداية ، حين وجه الخطاب إلى شخص يدعى «أبا بكر» «فى افتتاحية الرسالة» : لله أبا بكر ظن رميته فأصميت» (٣٩) وهو هنا لا يفترض وجود قارئ فحسب ، وإنما يفترض ردود أفعال تتمثل فى تساؤلات يتولى هو الإجابة عنها (يلاحظ الانتقال من ضمير المتكلم مرة بتابع الأسلوب غير المباشر من خلال الحكى على لسان المخاطب بضمير المتكلم ، وأخرى بالانتقال من ضمير الخطاب إلى ضمير المتكلم على لسان الراوى «الكاتب المرسل») :

« لله أبا بكر ظن رميته فأصميت ... حين لحت صاحبك الذى تكسبته ورأيت قد أخذ بأطراف السماء ... فقلت : كيف أوتى الحكم صيبا وهز يجذع نخلة الكلام ... أما إن به شيطانا ... فأما وقد قلتها أبا بكر ، فاصح أسمعك العجب العجيب » (٤٠).

لقد بدت «الرسالة» هى الشكل المتاح لإقامة هذا الحوار تمهيدا للقص . وبرغم أن افتتاحية الرسالة لم تنته

يهم بعد ذلك بالهروب ، حين يطلب منه أن ينشد شيئا من شعره . كما يلقب شيطان طرفة بن العبد بـ « الزعيم » ويقول عن شيطان أبي تمام « استنشدني فلم أنشده إجلالا له » . ويصف رثي أبي نواس بالمهايبة : « فأدركتني مهايبته ، وأخذت في إجلاله لمكانه من العلم والشعر » (٤٠) .

ومن المثير أننا لن نجد هذا الجو المهيب الذي أحيط به الشعراء في لقاءه بالكتاب مما يركي القول بأن حضور الشعر نوعاً أدبيا يوازي الماضي التليد الذي لم يتفصل عنه الراوي . غير أن هذا الماضي لا يمثل كتلة واحدة . ومن هنا كان اختيار شعراء بعينهم عن قصد وتعمد حيث تقف نوايا الكاتب وراء هذا الاختيار ، كما سيتضح لنا فيما بعد .

وستستمر الوظيفة الاستعراضية للشعر في الحركة الثانية (التي يزور فيها الراوي شياطين الكتاب) والثالثة، حين يحضر مجلسا من مجالس نقاد الجن، الذين عرضوا لتناول الشعراء للمعاني التي سبقهم إليها الأولون؛ ويقوم الشعر في هاتين الحالتين بتزكية البطولة القصصية للراوي، لا سيما أن هذه البطولة فرضت منذ بداية الحركة الثالثة ، حيث يصبح (الراوي) سيد الموقف هذه المرة؛ فنجدته يتحدث عن نفسه في قوله : « وحضرت أنا أيضا وزهير مجلسا من مجالس الجن ، فتذاكرنا ما تعاورته الشعراء من المعاني .. » (٤١) . وقد عمد إلى تنكير هؤلاء النقاد مشيرا إليهم بعبارات مثل : قال « بعض من حضر » و « أنشد آخر » (٤٢) . ويصعد هذه التزكية في نهاية مجلس نقاد الجن إثبات الراوي للحضور أن شاعريته متوارثة أبا عن جد ، وبهذا تتأكد أصالة الموهبة عنده .

غير أن هناك وظيفة أخرى يقوم بها الشعر ، حين جاء مضمنا في الحركة الرابعة وهي السخرية ممن يصطنعون الشعر ويتكلفونه حرصا على اتباع التقاليد الشعرية المتوارثة بغض النظر عن مصداقها . وقد قيل هذا الشعر على لسان بغل وحمار عاشقين (٤٣) « احتكم

(الأشجعي) (٢٨) . فنستخدم هنا مصطلح « الراوي » للتمييز بين ابن شهيد الكاتب المؤلف والراوي داخل العمل نفسه ، ذلك أن النص كله مبني على الخيال الذي يفرض وجود مسافة تفصل بين الكاتب الحقيقي والراوي المتخيل داخل النص . وذلك استنادا إلى النظريات النقدية الحديثة الخاصة بالسرد الروائي ، التي تميز بين الراوي والكاتب وتعامل مع الراوي بوصفه وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه (٣٩) .

ومع أن فصول (رسالة التوايح والزوايح) لم تصل إلينا كاملة ، فإن هذا الجزء المتبقي الذي أورده ابن بسام في (الذخيرة) ، وأخرجه بطرس البستاني محققا ، تبدو فيه الحركات الأربع مرتبة ترتيبا منطقيا ومخططا لها قصصيا بشكل واضح .

٢- في الحركة الأولى — وهي التي يقوم فيها الراوي / البطل مع زهير بن نمير (رثي الراوي الشاعر) بزيارة الشعراء — يتجاوز القص (المعتمد على السرد الذي يقطعه الحوار بشكل أساسي والوصف أحيانا) مع الشعر . وبرغم أن الشعر يأتي «متضمنا» في القص فهو من حيث (الكم) يبدو الغالب، ذلك أن الشعر هنا له دور رئيسي في تعميد (البطل) الراوي قصصيا . فالوظيفة الاستعراضية للشعر هنا مسألة مهمة بالنسبة للقص، حيث يتم عرض قدرات البطل من خلال معارضات شعرية لبعض الشعراء العرب القدماء الكبار تتم في حضور شياطين هؤلاء الشعراء ، فضلا عن بعض القصائد الأخرى التي أصر على إنشادها تأكيداً لهذه الوظيفة .

والملاحظ هنا أن الشعر جزء من الماضي الذي يجله الراوي البطل ويعتز به . وهو يحرص على إظهار هذا الإجلال في سرده الذي يقدم فيه شياطين الشعراء ولقاءهم بهم . فيقول حين طلب منه «عتيبة بن نوفل» رثي امرئ القيس الإنشاد : « السيد أولى بالإنشاد » ثم

فالفصيلة التي حاول أن يحققها الحطيئة لبني أنف الناقة في قوله السابق تحولت إلى نقيصة في نص ابن شهيد .
وحين يستدعي ابن شهيد قول المهلبى :
خان تطيب لباغى النسك خلوته
وفيه ستر على الفتاك إن فتكوا^(٤٥)

في رسالة الحلواء في هذا النص فإنه يستخدمه على سبيل التمثيل للموقف^(٤٦) . ويبدو ابن شهيد هنا ابنا أصيلا للثقافة العربية القديمة التي تقوم على الاعتداد بالحفظ والاستظهار والتمثل بالأقوال المأثورة .

٣ - ومن المكونات الأساسية للنوع القصصي في نص ابن شهيد غير الشعر ، وجود بعض الأشكال الشعرية القصصية السابقة . من أهم هذه الأشكال «المقامة» ، التي كان لها تأثير واضح في توجيه هذا النص بدءا من صياغته ، المعتمدة على السجع بشكل واضح ، فضلا عن الاهتمام الشديد باللغة والحرص على إتقانها واستيعاب المعجم اللغوي القديم . وقد رأى كثير من الباحثين أن تأثير المقامة في نص ابن شهيد لم يقف عند الأسلوب بل تعداه إلى أن فكرة (التوابع والزوابع) نفسها كانت مستوحاة من المقامة الإبليسية لبديع الزمان^(٤٧) . وأيا كان الأمر ، فقد سعى ابن شهيد إلى استخدام الأشكال الشعرية القصصية الموروثة التي تعينه على بناء نص يفي بالتعبير عن رؤيته وكانت المقامة أحد هذه الأشكال وأهمها .

وإذا كان ابن شهيد قد استحضر أسلوب المقامة في (التوابع والزوابع) ، فقد استحضر أيضا تنوعات أخرى على المقامة من خلال ما أسماه بالرسائل : «رسالة في الحلواء» ، «رسالة في ثعلب» ... إلخ ، تلك التي جاءت متضمنة في الحركة الثانية (زيارة الراوى للشياطين الكتاب) . وهذه الرسائل بمثابة مقامات قصيرة ، لأنها تعتمد على طريقة المقامة في الوصف والسرود والصياغة . وقد قامت هذه المقامات القصيرة بالوظيفة الاستعراضية التي قام بها الشعر في الرسالة كلها ، وفي الحركة الأولى

أصحابهما إلى الراوى أثناء زيارته لحيوانات الجن « التي هي ليست سوى أفتة لفتة معينة من الشعراء والنقاد واللغويين ، لم يشأ التصريح بأسمائهم مكتفيا بالترميز . والأبيات الشعرية التي صاغها ابن شهيد على لسان البغل والحمار العاشقين تستحضر على الفور شعر الغزل العذرى بشكل يثير السخرية اللاذعة من عاطفة الحب نفسها التي صورتها هذه الأبيات ، ومن الشعراء الذين يواصلون محاكاتهم مشاعر الحرمان واليأس في تصوير علاقة الرجل بالمرأة ، فتبدو محاكاتهم فجأة ومجوجة . وهنا تبدو المفارقة بين شعر أصيل قد تتعاطف معه وآخر مصطنع يبعث على النفور والاشمئزاز .

وعندما يستدعي ابن شهيد أشعار غيره من الشعراء السابقين ، فإن هذا الاستدعاء يوظف في السخرية أحيانا وربما مجرد التمثيل للموقف الآتي ، فهو يستدعي قول الحطيئة الذي يمدح به بني أنف الناقة :

قوم هم الأنف والأذنان غيرهم

ومن يسوى بأنف الناقة الذنبا

على لسان (أنف الناقة) شيطان أبي القاسم الإفليلي أحد معاصريه من العلماء اللغويين . وقد أطلق على شيطانه هذا الاسم تلميحاً إلى عاهة خلقية في الإفليلي - وهي كبير حجم أنفه - بهدف السخرية منه . ويضاعف من هذه السخرية الوصف الذي قدم به ابن شهيد « أنف الناقة» :

«فصاحا : يا أنف الناقة بن معمر ، من سكان خير ! فقام إليهما جنى أشمط ربعة وارم الأنف ، يتظال في مشيته ، كاسرا لظرفه ، وزاوبا لأنفه ، وهو ينشد : قوم هم الأنف»^(٤٨) .

فضلا عن تحويل المجرى الدلالي لببيت الحطيئة إلى اتجاه معاكس ، عندما قيل على لسان « أنف الناقة» :

حضور الكتاب جميعا في مجلس واحد « فتم اللقاء يسر بعد أن اكتشف زهير بن نمير أنهم مجتمعون « للفرق بين كلامين اختلف فيهما فتیان الجن » . ولم تكن هذه سوى حيلة من الكاتب لجعل الراوى محط أنظار الجميع وموضع اهتمامهم (تأكيدا لبطولته القصصية) وبدلا من ذهابه إليهم — كما حدث بالنسبة للشعراء — أصبح هؤلاء الكتاب يعرضون عليه ، ويبادرون بالحديث معه .

وبرغم ارتباط الشر وبعض مثليه في النص بالماضي ، لم يبد الراوى هنا تحفظا ما أو خوفا أو ترددا في لقائه بشياطين كبار كتاب الماضي (الجاحظ وعبد الحميد ، وبديع الزمان) سوى أنه أعطى صاحب الجاحظ مكانة متميزة عن الآخرين وكان حوارا معه هادئا (٤٩) . ومع قيام الحركة الأولى من هذه الرسالة على عدد من الانتقالات ، حيث يقوم الراوى وصاحبه بزيارة شياطين الشعراء ، كل على حدة ، فإن هذه الانتقالات أخذت شكلا نمطيا ثابتا تجسد في بداياتها التي اعتمدت على صيغ لغوية ثابتة مثل : « فقال لى زهير من تريد بعد ؟ قلت : صاحب طرفة ... فقال لى زهير إلى من تتوق نفسك ؟ قلت : صاحب أبى تمام .. » (٥٠) . كما تجسدت في نهاياتها التي غالبا ما تكون عبارة مثل : « اذهب فإنك مجاز » أو « اذهب فقد أجزتلك » . فالسمة الغالبة على انتقالات هذه الحركة سمة الهدوء والرتابة أحيانا ، لولا الظهور المفاجئ لشیطان قيس بن الخطيم الذى بدا مقحما نفسه على الراوى وصاحبه دون أن يقصدا زيارته ، بالإضافة إلى لقاء صاحب البحرى الذى تم عبر المصادفة؛ فقد قطع هذا الظهور وذلك اللقاء رتبة الانتقالات من شاعر إلى آخر . وهاتان الانتقالتان المفاجئتان تكمن وراءهما قصصية الكاتب ونواياه وهى مسألة ستعرض لها بعد حين .

وما يمكن قوله باختصار هنا أن الشعر بوصفه نوعاً أدبياً لم يمثل مشكلة بالنسبة للراوى لأنه تعامل معه باعتباره شيئا منتما للماضى له قداسته الخاصة به . ومع

بشكل خاص ولتحقيق الهدف الاستراتيجى نفسه « وهو تعميم الراوى بطلا قصصيا مرة أخرى ، بعد أن أثبت كفاءته الشعرية في زيارته الأولى لشياطين الشعراء . إلا أن الاستعراض لم يكن هو الدور الوحيد لهذه المقامات القصيرة ، حيث استحضرت أطول هذه المقامات (رسالة فى الحلوى) للسخرية والتهكم من الفقهاء بإبراز المفارقة الشديدة بين مايتظاهرون به من زهد وورع وتقوى وواقع حالهم الفعلى ، وذلك من خلال تقديم صورة مناقضة تكشف زيف زهدهم وورعهم .

وبرغم حرص الراوى على عرض هذه الرسالة لإظهار براعته الإنشائية أمام مجلس شياطين الكتاب لاسيما كبارهم؛ مثل عبد الحميد الكاتب والجاحظ ، فضلا عن اجتهاده وبراعته اللغوية فى رسم تفاصيل هذه الصورة ، سواء وصفه للحلوى أو لمشاعر الفقيه وسلوكه إزاءها وطريقته النهمة فى تناولها ، فإن الهدف من هذه الرسالة يجاوز مجرد إظهار البراعة إلى توظيفها فى التهكم اللاذع والسخرية من حال الفقهاء فى عصر الكاتب . وقد خصهم وحدهم دون غيرهم :

« خرجت فى لمة من الأصحاب وثلة من الأترب ، ففهم فقيه ذو لقم ولم أعرف به وغريم بطن ، ولم أشعر له ، رأى الحلوى فاستخفه الشره واضطرب به الوله ، فدار فى ثيابه » وأسأل من لعبه ..

ولا يمكن إغفال أن انتحاء ابن شهيد (للمقامة) أعطى إمكانات للوصف والسرد معا ، فضلا عن إثبات براعته اللغوية . إلا أن حضور (المقامة) بوصفها نوعا أدبيا بالإضافة إلى حضور مثلى الشر من الأموات والأحياء: الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان وابن الإفليلى ، لم يلازمه الإكبار والإجلال اللذان أحاطا بحضور الشعر ومثليه فى الحركة الأولى ، ذلك أن المواجهة بين الراوى وهؤلاء الكتاب كانت ندية وحادة ، حتى بالنسبة للكتاب الأموات (عبد الحميد الكاتب ، الجاحظ ، بديع الزمان) وقد ساعد على ذلك - بداية -

وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره ولا تهش لسواه . وكما أن للدنيا دولا ، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة . ألا ترى أن الزمان لما دار كيف أحال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبد الحميد وابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان ؟ فالصنعة معهم أفسح باعا وأشد ذراعا ... لرححان تلك العقول واتساع تلك القرائح في العلوم . ثم دار الزمان دورانا ، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العباس ومحمد بن الزيات وابن وهب ونظرائهم . فرقت الطباع وخف ثقل النفوس . ثم دار الزمان فاعتري أهله باللطائف صلف ، وبرقة الكلام كلف ، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابها^(٥١) .

يؤكد هذا النص المسعى الطامح لابن شهيد لتجاوز النهج الاتباعي في الإبداع ، حين يجعل لكل مرحلة تاريخية احتياجاتها الجمالية بحيث تصبح الكتابة الفنية شاهدا على عصرها ، هذا في الوقت الذي لم ينفصل فيه انفصالا تاما عن التراث السابق عليه ، حيث يواصل ترأسه مع الأشكال النثرية القصصية السابقة .

ومن هذه الأشكال القصصية ، قصص الحيوان الذي يستحضره في الحركة الرابعة والأخيرة في هذا النص . وذكر قصص الحيوان يستدعي (كليلة ودمنة) ، إلا أن توظيف ابن شهيد لهذا القصص يختلف عن توظيف كليلة ودمنة له ؛ لأن لجوء ابن شهيد إلى الترميز هنا يهدف إلى تصعيد صوت السخرية والتحكم إلى أقصى حد . وفي الوقت نفسه أعطى إمكاناً عالياً للتصوير القصصى لا سيما في الوصف (وصف جلبة الحمير وضجيج البغال ووصف البغلة والأوزة ... إلخ) . ومن المهم أن نقول هنا إن نص (كليلة ودمنة) لم يهتم

أن هذه النظرة اقتضت على نوعية معينة خاصة من الشعر والشعراء ؛ فابن شهيد — الشاعر — لم ينفصل عن التقاليد التي كانت تحفظ للشعر وقائليه مكانة كبرى . ومن هنا كان الطابع العام للحركة الأولى الهدوء .

أما الحركة الثانية (زيارة الراوى لشياطين الكتاب) فلم تقم على انتقالات جزئية نمطية شبيهة بانتقالات الحركة الأولى . ومن هنا افتقدت الرتبة والهدوء وتداخلت فيها أصوات متعددة لأن الكتابة النثرية لدى الراوى — الذي توحد تماما مع الكاتب في هذا الجزء — تعد إشكالية كبرى ليس بالنسبة للماضى فحسب وإنما لحاضره أيضا . ولهذا أثيرت عدة قضايا تتعلق باللغة والأسلوب النثرى ومفهوم البيان والقدرة على الوصف . وبدأ الصدام بمناوشة مع صاحب الجاحظ تطورت إلى صدام مباشر مع صاحب عبد الحميد الكاتب (ممثل الماضى) فعرض بيداوته بوصفه ممثلا للأسلوب القديم ، ثم مع صاحب بديع الزمان الذي أحبطه تفوق الراوى عليه .

إن حدة الراوى / الكاتب على السابقين من الكتاب بالإضافة إلى بعض معاصريه ربما كشفت عن قلق الاختيار الذي تحدد بوضوح بالنسبة للشعر . وهى حدة كشفت عن عدم جدوى الصياغة القديمة التي تمثلها طريقة عبد الحميد الكاتب لقرب عهده بالبداءة كما أظهرت ميلا للجاحظ بوصفه ممثلا للجديد المتحضر . وفي الوقت نفسه كشفت عن تعالي على بديع الزمان . وفي كل الأحوال أراد الراوى أن يثبت مجاوزته لهذه الإبداعات السابقة ، فى سعيه نحو خلق جمالية جديدة ، إيمانا منه بأن « لكل عصر بيانه » . ويمكن أن نربط هذا التصور بحديث مباشر لابن شهيد :

« كما أن لكل مقام مقالا ، فكذلك لكل عصر بيان ولكل دهر كلام ، ولكل طائفة من الأم المتعاقبة نوع من الخطابة

مفردات المعجم القديم وإتقانها واستخدام المحسنات الأسلوبية المعتادة ، تحققت مستويات من السخرية بدأت على مستوى العبارة الثرية المتضمنة فى السرد . قال ابن شهيد فى مفتاح رسالته موجها خطابه إلى أبى بكر :

« وكنت أيام كتاب الهجاء ، أحن إلى الأدباء وأصبو إلى تأليف الكلام ، فاتبعت الدواوين ، وجلست إلى الأساتيد ، فنض لى عرق الفهم ودلى شريان العلم ، بمواد روحانية ، وقليل من الانتماح من النظر يزيدنى ويسير من المطالعة يفيدنى ، إذ صادف شن العلم طبقه ، ولم أكن كالثلج تقتبس منه نارا ، ولا كالحمار يحمل أسفارا » فطغنت ثغرة البيان دراكا ، وأعلقت رجل طيره أشراكا ، فانتالت لى العجائب .. إلخ » (٥٣) .

قلعة السرد هنا تبدو جادة ومحافظة ومعتمدة على تضمين بعض العبارات المأثورة مثل : « صادف شن العلم طبقه ، ولم أكن كالثلج تقتبس منه نارا ، ولا كالحمار يحمل أسفارا » . إلا أن استحضار هذه العبارات تم بهدف الإشارة والتلميح الساخر لغير الموهوبين من الشعراء الذين يتصورون أن الدرس والتحصيل يمكن أن يجعل منهم أدباء ، فيثقلون على أنفسهم دون فائدة . وقد يرتفع مستوى السخرية إلى التهكم اللاذع من خلال الوصف ، وبصفة خاصة الوصف المسهب لتهالك الفقيه النهم على أنواع الحلوى فى « رسالة الحلواء » (٥٤) . وربما يصل التهكم إلى مستوى الإقذاع فى لغة الحوار بين الراوى وشيطان عبد الحميد الكاتب (٥٥) وبين أنف الناقة شيطان أبى القاسم الإفليلى (٥٦) .

- ٤ -

١ - أتاح هذا الشكل القصصى تعددا صوتيا من خلال الشخصيات المتعددة التى تم استدعاؤها . غير أن الشخصيات المستحضرة هنا - عبر توابعها - وهى

بوصف الحيوان ذاته ، فلم يقف أمام تفاصيل جسدية أو حركية ، مكتفيا بذكر نوع الحيوان أو الطير : « أسد » ثعلب ، ابن آوى ، الحمامة ، مالك الحزين » ومعتمدا على الصفات الثابتة والمتعارف عليها التى تستدعى فى ذهن القارئ عن هذا الحيوان أو ذاك ، وربما ينعت الأسد مثلا بأنه ضعيف أو هرم ، أو القرد بأنه شاب دون ذكر تفاصيل أخرى . أما ذكر ابن شهيد للحيوان هنا فيختلف تماما لأنه معنى بالوصف التفصيلى سواء كان هذا الوصف متعلقا بشكل الحيوان وهيئته أو حركته وسلوكه (٥٧) . وقد قدم وصفا جسديا للأوزة بقصد الإيحاء بصفاتها المعنوية الباطنة المترتبة على الشكل ونوع الحركة . وبالإضافة إلى هذا كله فإن استحضار قصص الحيوان فى (رسالة التوابع والزوابع) يمثل جزءاً من أجزاء النص ، فهو مرتبط بما سبقه وليس مقصود لذاته .

٤ - إن تجاور الشعر والرسالة والمقامة وقصص الحيوان فى (رسالة التوابع والزوابع) تم داخل إطار قصصى واسع ، استطاع أن يستوعب هذا التعدد . واعتمد هذا الإطار القصصى على ثلاثة عناصر أساسية تحققت فى النص بشكل واضح وهى السرد والحوار والوصف . وبعبارة أخرى تمثل رسالة ابن شهيد شكلا قصصيا ذا طبيعة خاصة تختلف عن المقامة وقصص الحيوان . إنه شكل أكثر حرية واتساعا لأنه يضم عددا من الأصوات المتحققة من خلال تجاور هذه الأجناس المختلفة واستحضار عدد من المستويات اللغوية الأدبية شعرا ونثرا . لقد أعطى هذا الشكل الجديد أكثر من إمكان لتجاور الغنائية الشعرية مع الثرية الأدبية ، ولم تلتزم اللغة الشعرية فى هذا النص باللغة الشعرية التقليدية الرفيعة ، بل جاوزتها إلى لغة هزلية تجسدت فى المقطوعتين الغزليتين اللتين أنشدنا على لسان الحيوان فى الحركة الرابعة من الرسالة بهدف التهكم والسخرية . كما تشكلت اللغة الثرية فى الرسالة من مستويات متعددة ، فمن داخل الصياغة الأدبية النمطية التى تركز على استيعاب

الأصوات، فنواياه هنا لا يمكن إغفالها بحال ، وهى تنفرع إلى اتجاهين اثنين أولهما الرؤية النقدية التى على أساسها اختار هؤلاء الشعراء دون غيرهم . والآخر الرؤية القصصية (النية القصصية) التى تعرض من خلالها تلك الرؤية النقدية . ومن المهم أن نشير إلى أن النية القصصية هنا مخطط لها منذ بداية النص كما سبق الإشارة إلى ذلك .

وليس مصادفة أن يمثل الشعراء الذين استحضروهم ابن شهيد اتجاهين شعريين متعارضين وهما الاتجاه الاتباعى والاتجاه الإبداعى . وليس مصادفة أيضا أن يتسمى غالبية هؤلاء الشعراء إلى الاتجاه الثانى (الإبداعى) . وهذا الاختيار يبين أنه مؤيد للشعراء ذوى القدرة على الابتكار والتجديد والخروج على التقاليد والمواضعات الشعرية ، وهم فى نظره الموهوبون .

لقد اختار الراوى (فى الحركة الأولى من الرسالة) رثى امرئ القيس ليكون أول من يلقاه . وهذه الأولية لها دلالتها ، فشر امرئ القيس يمثل أولية الصورة الناضجة المكتملة للشعر الجاهلى ، ولهذا يعد أول من ألف المعلقات . من هنا فهو يمثل قيمة فنية كبرى فى تاريخ الشعر العربى . كما اختار الراوى أن يزور رثى طرفة بن العبد ، وهو تال فى الزمن لامرئ القيس ، ومن أصحاب المعلقات أيضا . وقد تفتحت موهبته فى سن صغيرة ، كما أنه توفى فى سن صغيرة . لقد اختارهما الراوى بوصفهما شاعرتين مبدعيتين موهوبتين ، ومن ثم فقد حرص على إظهار إجلاله لهما . أما رثى قيس بن الخطيم فظهر بشكل مفاجئ للراوى وصاحبه وهما فى طريقهما لزيارة رثى أبى تمام معاتبيا لهما لأنهما لم يقصدها بالزيارة . وهذا الظهور المفاجئ لقيس بن الخطيم يمثل تعارضا مع اختيار الراوى ، إنه حيلة قصصية متعمدة لإبراز التضاد بين الشاعر الموهوب موهبة حقيقية (امرئ القيس وطرفة بن العبد) والشاعر التقليدى غير الموهوب الذى تقف قدراته عند اتباع التقاليد الشعرية ،

شخصيات واقعية تنتمى إلى الماضى فى معظمها - لا تتحاور فى النص إلا مع الراوى أو تابعه فى أضيق الحدود . وينطبق هذا على الشعراء بشكل خاص .

وإذا بدأنا بالنظر إلى الشعراء الذين استحضروا فى الحركة الأولى من الرسالة وجدنا أن حضورهم يبنى أساسا على ما يستدعيه وضعهم بوصفهم شعراء فى تاريخ الشعر العربى لدى القارئ حيث يمثل كل منهم صوتا شعريا متميزا . ولهذا اعتمد الكاتب على التداخليات التى يمكن أن تثار فى ذهن القارئ عندما تطرح أسماء هؤلاء الشعراء اسما اسما . ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد لأن استحضار امرئ القيس وطرفة بن العبد وقيس بن الخطيم يستدعى عصرا فنيا بأكمله هو العصر الجاهلى بشعرائه الذين لم يتم استدعاؤهم هنا . وبالتالي يطرح تساؤل بدهى عن السبب فى إسقاط الآخرين . كما يستدعى حضور أبى نواس وأبى تمام والبحترى والمنتبى العصر العباسى بمراحله المتعددة المتعاقبة وشعرائه الكثيرين غيرهم . هذا بالإضافة إلى تساؤل أخير عن سبب إسقاط الفترة الزمنية التى تقع بين العصرين الجاهلى والعباسى من قائمة الاختيار! ومن التداخليات التى يستثيرها حضور هؤلاء الشعراء بعينهم فى ذهن القارئ السمات الشخصية للصيقة بهم وظروف الحياة الخاصة بكل منهم ، لاسيما أن معظم هذه الشخصيات أحيط بقصص لها طابع شبه أسطورى (امرؤ القيس — طرفة بن العبد — قيس بن الخطيم — أبو نواس — المنتبى) . وقد أفاد من هذا فى اختيار أسماء شياطين هؤلاء الشعراء (٥٧) .

لقد استحضر هؤلاء بوصفهم شعراء أولا ، وذوى سمات شخصية متميزة ثانيا . وكان وراء الاختيار قصدية الكاتب ونواياه . حتى يمكن أن نقول إن تعددية الأصوات فى هذا النص لا ترتد إلى تعدد الشخصيات فحسب ، وإنما تجاوزها إلى ثنائية الصوت الواحد ، حيث تقف نية الكاتب وراء كل صوت من هذه

لأنصار القديم . فاتخاذ شيطان أبي تمام قاع العين مسكنا ومستقرا له ، وعبارته التي يعلل بها وجوده يقف وراءها تهكم ابن شهيد وسخريته من النقاد المعادين لطريقة أبي تمام الشعرية لخروجها عن طريقة القدماء . ثم تأتي عبارة شيطان أبي تمام التي يختم بها ابن شهيد اللقاء والتي يجيز فيها الراوي البطل ويواسيه في الآن نفسه ملمحة — مرة أخرى — إلى موقف النقاد من أبي تمام : «وما أنت إلا محسن على إساءة زمانك»^(٦١) .

وبالطريقة نفسها يلزم ابن شهيد نقاد عصره ونقاد المتنبى ، حين يقول شيطان المتنبى عن ابن شهيد : «بلغني أنه يتناول » فجاء دفاعه إجابة غير مباشرة على نقاده في قرطبة »^(٦٢) .

والطريقة القصصية التي تم بها استدعاء شيطان البحرى تؤيد مناصرة ابن شهيد لمذهب المحدثين دون مذهب التقليديين . فظهور البحرى تم بالصدفة ، حين كان الراوي وصاحبه في طريقهما إلى ربي أبي نواس ، فمرا على قصر عظيم أمامه ناورد كان فيه صاحب البحرى ومن هنا تمت الزيارة بالصدفة ثم انتهت بإحباط صاحب البحرى وغضبه :

«فكأنما غشى وجه أبى الطبع قطعة من الليل
وكر راجعا إلى ناورده دون أن يسلم » فصاح
به زهير «أجزته ؟ قال : أجزته ، لا بورك فيك
من زائر ولا في صاحبك أبى عامر»^(٦٣) .

واهمال زيارة شيطان البحرى وافتعال نسيانه يكمل تجسيد موقف ابن شهيد المؤيد لشعر المحدثين :

«فقلت لمن هذا القصر يازهير ؟ قال :
لطوق بن مالك » وأبو الطبع صاحب
البحرئى فى ذلك الناورد فهل لك أن تراه ؟
قلت : ألف أجل ، إنه لمن أساتيدى وقد
كنت أنسيته»^(٦٤) .

لاسيما أن التبرير الذى جاء على لسان زهير بن نمير صاحب الراوى يلمح إلى ذلك : «علمناك صاحب قصص ، وخفنا أن نشغلك»^(٥٨) . لقد استثمر ابن شهيد ما روى عن قيس بن الخطيم من أخبار عن قوته وبطشه وجراته فى وصفه وتقديمه له ، فهو «قارس كأنه الأسد على فرس كأنها العقاب»^(٥٩) . فضلا عن العبارات التي أنطقه بها وما تحمله من تهديد ووعيد ؛ بحيث جعل الراوى هذه المرة خائفا مرتعدا ينشد شعره تحت تهديد أبى الخطار شيطان قيس بن الخطيم .

واختيار الراوى لزيارة شيطان أبي تمام يقف وراءه تأييد ابن شهيد لطريقة المحدثين . والطريقة القصصية التي وصف بها خروج أبي تمام ولقاءه به وصاحبه تلمح إلى هذا التأييد ؛ فأبو تمام يخرج من قاع بحر حين ينادى عليه زهير بن نمير ، فلم يكن ممتطيا صهوة جواد ولا متسحبا بسيف كما ظهر ربي كل من امرئ القيس وطرفة بن العبد :

«ثم انصرفنا ، وركضنا ، حتى انتهينا إلى
شجرة غيناء يتفجر من أصلها عين كمقلة
حوراء » فصاح زهير : يا عتاب بن حبياء ،
حل بك زهير وصاحبه فبعمرو والقمر
الطالع ، ... ألا ما أربتنا وجهك ! فانلق ماء
العين عن وجه كمقلة القمر ، ثم اشتق
الهواء صاعدا إلينا من قمرها حتى استوى
معنا . فقال : حياك الله يازهير ، وحيا
صاحبك ! فقلت وما الذى أسكنك قمر هذه
العين يا عتاب ؟ قال : حياي من التحسن
باسم الشعر وأنا لا أحسنه . فصحت ويلي
منه ، كلام محدث ورب الكعبة ! واستشدني
فلم أنشده إجلالا له ، ثم أنشدته»^(٦٥) .

تتمثل رؤية ابن شهيد النقدية هنا قصصيا ، تلك الرؤية المؤيدة لأبى تمام ومذهب المحدثين والمعارضة

ومن هنا أيضا كان إهمال ابن شهيد وإسقاطه لعصر أدبي بأكمله هو العصر الإسلامي ، وكأنه لم يجد في هذا العصر ذلك الشاعر الموهوب الذى يملك القدرة على مجاوزة التقليد الحرفى للمقدماء إلى التجديد .

وفى الوقت نفسه أعطى ابن شهيد صلاحيات النقد لهؤلاء الشعراء الكبار لأنه يرى أنهم هم الأولى بالقيام بمثل هذا الدور . وفى هذا ذهب جيمس مونرو إلى أن حصول ابن شهيد على الإجازة من كبار الشعراء وليس من النقد يكشف عن رأيه فى النقد . فليس للنقد - فى تصوره - مشروعية حقيقية فى صنع أحكام أدبية صحيحة ، ذلك لأن الشعراء فى نظر ابن شهيد هم أصحاب الأهلية الحقيقية فى الإبداع وصنع الأحكام الأدبية الصحيحة ^(٦٦) .

٢ - وإذا انتقلنا إلى الكتاب المبدعين الذين تم استحضارهم فى الحركة الثانية من هذه الرسالة (زيارة شياطين الكتاب) سنجد الراوى يبدو أكثر تحمرا ، لأنه لا يحمل عناء الرحلة إلى الكتاب فردا فردا ، حيث قضت المصادفة القصصية أن يكون كل هؤلاء الكتاب مجتمعين ليلقاهم مرة واحدة . ومن الشخصيات التى استحضرت عبدالحميد الكاتب والجاحظ وتلاهما فى الحضور ابن الإفلحلى ثم بديع الزمان فضلا عن شخصية أخرى غير معروفة هى أبو إسحاق بن حمام . ولكل من الجاحظ وعبد الحميد الكاتب وبديع الزمان - وهم من الكتاب الأموات بالنسبة لابن شهيد - دوره البارز والمميز فى الكتابة الثرية الأدبية ، حيث يمثل كل منهم مرحلة زمنية . وقد سبق لابن شهيد أن أشار إلى ذلك . ولهذا فإنه استدعاهم بوصفهم كتابا لهم إنجازات فعلية فى تاريخ النشر الأدبي . أما أبو القاسم الإفلحلى ، وهو عالم لغوى معاصر لابن شهيد ، فهو أحد ممثلى السلطة النقدية وأحد خصومه . وقد تم هذا الاختيار كله بقصد من ابن شهيد ووفق رؤيته النقدية .

واستحضار البحتري بهذه الطريقة أمر مخطط له قصصيا لأنه يمثل صوت الشعر القديم ، وفى الوقت نفسه فإنه يبرز التعارض بين طريقة القدماء وطريقة المحدثين التى يمثلها أبو تمام .

واستدعاء شيطان أبي نواس فى هذا السياق يبدو أمرا طبيعيا لأنه كان أول من تمرد من المحدثين على تقاليد القصيدة العربية وسخر منها ومن الموضوعات الشعرية التقليدية . كما كان جريئا فى خرقه الموضوعات الأخلاقية ، ليس بسبب إغراقه فى الخمر أو بسبب سلوكه الشخصى الخاص فقط ، بل فى تناوله الموضوعات المتعلقة بالمجون فى شعره . وقد أفاد ابن شهيد من الأخبار التى كانت تروى عن مجون أبي نواس ولهوه ، فجعل لقاءه فى «دير حنه» . وقد أعانته هذه المادة على استحضار شخصية أبي نواس قصصيا من خلال وصفه لتفاصيل المكان الذى كان يقيم فيه ، ثم الحال التى كان عليها شيطان أبي نواس نفسه ، وهو وصف لم يخل من الهزل ؛ فهو لم يبق من غيبوبته إلا بعد أن سمع إحدى خمريات ابن شهيد ، كما قام يرقص طربا بعد أن أعجبه أحد الأبيات . لكن هذا لم يمنع من إجلال ابن شهيد لأبي نواس «لمكانه من العلم والشعر» ^(٦٥) .

لقد توسل ابن شهيد باختياره لهؤلاء الشعراء ليدلى برؤيته النقدية التى تعارض الموقف النقدى السائد المؤسس على تمجيد الاتباع (التمسك بالتقاليد الشعرية واعتبار القدماء نموذجا للاحتذاء) دون الابتداع . ولم يكن هذا الموقف خاصا بعصره فقط ، بل هو موقف يضرب بجذوره إلى بداية ظهور شعر المحدثين . ومن هنا كان اختياره لهؤلاء الشعراء (أبو نواس أبو تمام المتنبى) الذين كان لهم دور بارز فى تجديد الشعر العربى . وكان شعرهم موضع جدل واسع وخلاف كبير كان ينتهى عادة بنصرة أنصار الشعر القديم على أنصار المحدثين .

إن جرأة الراوى على شيطان عبدالحميد الكاتب وحدة جوابه عليه تحدد موقفا صارما من طريقة عبدالحميد فى الكتابة إذ جعله ممثلا للقديم، حين عرض بيداوته: «الكلام عراقى لا شامى، إنى لأرى من دم اليربوع بكفيك...». وليس الموقف هنا قاصرا على عبد الحميد، بل يجاوزه إلى الطريقة القديمة فى الكتابة، ومن هنا كان الميل إلى شيطان الجاحظ الذى جعلت له صدارة مجلس الكتاب، والذى جعل ممثلا للجديد المحدث. وإقامة الحوار بين شيطان الجاحظ والراوى وتدرجه، ثم تدخل شيطان عبد الحميد الكاتب، بوصفه صوتا معارضا، كان يهدف إلى الإدلاء بوجهة نظر ابن شهيد والإعلان عن مقاطعته القديم - الذى أظهر أنه يملك القدرة على احتدائه - واختياره لطريقة المحدثين فى الكتابة التى اعتبر الجاحظ ممثلا لها. وهذا الموقف يفسره الود الشديد الذى كان يسود الحوار بين أبى عيينة رضى الجاحظ والراوى، كما يفسره أيضا تسليم أبى عيينة بكل ما قاله الراوى وتعاطفه معه تعاطفا ملحوظا، ثم تدخله بعد ذلك لينهى الموقف بينه وبين أبى هبيرة (رأى عبدالحميد). وكان السبيل إلى تهدئة الحال أن طلبا منه أن يسمعهما بعضا من رسائله.

ومن تلك اللحظة توحد شيطان عبدالحميد الكاتب وشيطان الجاحظ وأصبحا صوتا واحدا، اقتصر على الاستماع والاستحسان والتعاطف مع الراوى، وقد سألاه عن خصومه. ثم ناديا - وقد قاما هنا بمهمة زهير بن نمير - على أنف الناقة شيطان أبى القاسم الإفليلى وأحد خصوم الراوى. وعندما ظهر أنف الناقة وصفه الراوى وصفا جسديا ساخرا يمهّد به للكشف عن طبيعة هذه الشخصية ونقائصها^(٦٩).

وقد ظهر أنف الناقة بوصفه صوتا معارضا لصوت الراوى، فحين سئل عنه قال: «فتى لم أعرف على من قرأه»، فرد إليه الراوى السؤال نفسه. وهنا أثيرت مشكلة خلافية حول معرفة البيان وهل تتم بالتعلم والاكتساب أو

وقد تأتت النية القصصية مع رؤية ابن شهيد النقدية. وقد اتضح هذا فى الوصف والحوار. ومن الملفت أن دور الحوار فى هذه الحركة الثانية كان بارزا، فهو الذى يظهر من خلاله التعارض بين الأصوات المتعددة. فبدأ الحوار بانتقاد وجهه أبو عيينة رضى الجاحظ للراوى لكثرة استخدامه السجع فى كلامه، حتى صار أقرب إلى النظم. وطرح هذا السؤال من رضى الجاحظ يبدو طبيعيا، لأن الجاحظ لم يستخدم السجع فى كتاباته برغم ميله إلى إحداث نوع من التوازن الصوتى بين ألفاظه، معتمدا فى هذا على الترادف والازدواج^(٦٧). وفى الوقت نفسه، فإن طرح هذا السؤال كان وسيلة قصصية مقصودة لاستدراج الراوى إلى الحديث عن أكثر من مشكلة منها ما يتعلق بكتاب عصره وذوق أهل زمانه، مما كان يضطره إلى الإكثار من السجع حتى يصبح مقبولا لديهم، ومنها ضعف مستوى الفصحى بسبب التأثيرات الأجنبية. وهنا يعلو صوت رضى عبد الحميد الكاتب (وكنيته أبو هبيرة) معارضا ومعترضا على تسليم الجاحظ بما يقوله الراوى ويدعيه ومشككا فى رأيه فى معاصريه مسقطا عليه (التهم) نفسها التى رعى بها الراوى أهل زمانه. وقد ترتب على ذلك رد فعل أشد وأعنف من الراوى:

«فقلت فى نفسى طبع عبد الحميد ومساقه ورب الكعبة! فقلت له: لقد عجلت أبا هبيرة... إن قومك لنيع وإن ماء سهمك لسم، أحمارا رميت أم إنسانا، وقعقة طلبت أم بيان؟ وأبيك إن البيان لصعب، وإنك منه لفى عباءة تنكشف عنها.. معانيك تنكشف... العنز عن ذنبها. الزمان دفاء لا فر، والكلام عراقى لا شامى. إنى لأرى من دم اليربوع بكفيك، وألح من كشى الضب على ماضغيك فتبسم إلى وقال: أهكذا يا أطللس، تركب لكل نهجه، وتعج إليه عجه؟ فقلت: الذئب أطللس، وإن التيس ما علمت!»^(٦٨).

هذه الشخصيات. وانتهى الأمر بتتويج الراوى كاتباً مجيداً على أيدى الكتاب، بين مؤيدين له ومغتربين - رأى الجاحظ وعبد الحميد - ومحبطين منهزمين - رأى بديع الزمان وأبى القاسم الإفليلي - كما سحبت السلطة النقدية للمرة الثانية من النقاد ومنحت للكتاب المبدعين.

ومهد هذا التتويج للحركة الثالثة التى يبدو فيها الراوى متحرراً تماماً وقد منح نفسه بوصفه مبدعاً سلطة النقد. ذلك عندما يحضر مجلساً من مجالس نقاد الجن، حيث أصبح سيد الموقف هذه المرة، وكان موضوع الجلسة الكيفية التى يتم بها تناول المعنى القديم من الشعراء المتأخرين، وكيف يميز الشاعر الأصيل القادر على مجاوزة المعنى القديم بتوليد معانٍ جديدة عن غيره من الشعراء. والملاحظ أن ابن شهيد تعمد عدم تحديد أسماء النقاد فى هذه الجلسة؛ فكلهم مجهولون سوى اثنين؛ أحدهما يدعى شمر دل السحابى، والآخر يدعى فاثك بن الصقعب. وقد مثل حضورهما اختلاف وجهات النظر فى تناول الشعراء للمعنى الواحد. وتوافق الراوى مع فاثك بن الصقعب، وشكل هذا التوافق تمهيداً لاستعراض الراوى قدرته على تناول بعض معانى المتنبي. وهنا يظهر صوت ثالث لناقد من نقاد الجن، هو فرعون بن الجون، وهو تابعة أحد معاصرى الراوى الذى لم يكشف عن اسمه الحقيقى. وقد أثبت أمامه الراوى/ الناقد أن شاعريته أصيلة تمتد جذورها إلى أجداده الأولين مما أفحم ذلك الناقد الحاسد. ولا يخفى بالطبع أن هذه الحركة الثالثة تقف وراءها قصديّة ابن شهيد، الذى كان يسعى إلى تأكيد سلطة المبدعين النقدية دون النقاد.

وتأتى الحركة الرابعة والأخيرة من الرسالة. ويحكى فيها الراوى زيارته لحيوانات الجن، حيث لم نعد الأصوات هنا أصواتاً بشرية مماثلة للحقيقة، كما حدث فى استحضار الأموات من الشعراء والأحياء والأموات من الكتاب، فظهرت التوابع فى هذا الجزء فى صور حيوانات

هى موهبة يهبها الله من يشاء؟ وهنا يظهر أنف الناقه بوصفه صوتاً من أصوات السلطة النقدية التى ترد البيان إلى إتقان النحو واللغة من خلال الدرس والتحصيل النظاميين. ويسخر الراوى من مرجعية الخليل بن أحمد وسيبويه التى يستند إليها أنف الناقه بشكل حاد، كما يسخر من العلم الذى يقدمه المؤيدون. لقد أراد ابن شهيد أن يثبت من خلال هذا الجدل أن النقاد - من علماء اللغة والمتأدبين - الذين منحوا سلطة النقد فى عصره مثل أبى القاسم الإفليلي أدنى من الشعراء لأن معرفتهم مكتسبة تعتمد على الدرس دون الموهبة.

وبعد هذا يستعرض الراوى بعض ما كتبه اعتماداً على ما وهب من قدرة على البيان. ويختفى أنف الناقه ليعاود الظهور مرة أخرى مستمعاً إلى بعض أشعار الراوى الوصفية تأكيداً لموهبته (وصف السحاب، وصف الذئب) مما يشير إعجاب فتيان الجن ويحقق مزيداً من الإحباط لأنف الناقه. ويتدخل رأى أحد معاصرى الراوى ليصلح بينه وبين أنف الناقه لتتكشف سيئة أخرى من سيئات صاحب أبى القاسم الإفليلي، ذلك أنه يشغل بتعقب أخطاء الراوى ليشهر بها بين تلاميذه دون تقدير حقيقى لإبداعه.

وبين ظهور أنف الناقه واختفائه يشهر شيطان بديع الزمان (زبدة الحقب) بوصفه منافساً للراوى الذى عامله - بدوره - بوصفه ندا وليس أستاذاً. وكان قد استمع إلى ما قاله فى وصف الحلوى والشعلب.... إلخ فطلب منه أن يصف جارية، ثم باراه فى وصف الماء، وانتهى اللقاء بانسحابه مهزوماً. وينتهى المجلس وقد أصبح الراوى محط كل الأنظار بعد أن نصبه كبار الكتاب شاعراً وكاتباً فى آن.

لقد استوعبت الحركة الثانية من (رسالة التوابع والزوابع) تعدداً صوتياً يرجع إلى تعدد الشخصيات المستدعاة هنا من الأموات والأحياء بالنسبة للراوى، وقد كشف هذا التعدد عن تناقضات وخلافات حادة بين

الثالث ففيه يحاور الراوى أوزة تسمى العاقلة، وكنيتها أم خفيف - يلاحظ أن اختيار الاسم والكنية مقصود للتهكم والسخرية، كما أنه يمهد للحوار الذى يدور بينه وبينها - وقد صرح له زهير بن نمير بأنها تابعة لأحد شيوخ عصره من المتأدبين، حيث اعترضت الأوزة على الحكم الذى قضى به الراوى، حين وجهت حديثها لبغلة أبى عيسى: «لقد حكمتهم بالهوى، ورضيت من حاكمكم بغير الرضا»^(٧٠). وكان سبب اعتراضها أن الراوى لا يتقن الأصول: «معرفة النحو والغريب» فكيف يعرض للفروع: «نقد الشعر»؟ وكان مدار الحوار حول الشعر وهل يترد إلى النحو والغريب اللذين هما أصل البيان بالنسبة للأوزة، أو يترد إلى الإلهام كما يرى الراوى؟ وقد أصر الراوى على أنه لا يتقن سوى «أرجال شعر واقتضاب خطبة على حكم المقترح والنسبة»^(٧١) وانتهى الحوار بإسقاط صفات الحمق والغباء وقلة العقل والسخف والغرور والعجب على تلك الأوزة.

وهذا الحوار الساخر يذكرنا بحوار الراوى السابق مع رضى أبى القاسم الإفلىلى حول البيان، هل يكون مكتسباً أو هو إلهام من عند الله؟ إن ابن شهيد هنا يؤكد نظريته فى البيان مرة أخرى ويجدد حملته على المؤدبين والمعلمين من علماء اللغة والنقاد الذين يفتقدون موهبة الإبداع والابتكار ويعتمدون فى علمهم على التحصيل والدرس. كما أن حملته الساخرة على شعر دكين الحمار فى بداية هذا الجزء من الرسالة تبين أن من الشعراء فى عصره من هم غير موهوبين؛ فمنهم من تقف قدراته عند مجرد التقليد، مما يؤدى به إلى الاصطناع والتكلف، ومنهم من هو يجاوز ذلك إلى الإبداع، وهذا تأكيد لفكرة سابقة طرحت فى الحركة الأولى من هذه الرسالة. ومن هنا، فليس لكل الشعراء الحق أو الصلاحية فى التصدى للنقد وإصدار الأحكام. لقد كشف ابن شهيد، فى هذا الجزء الأخير من رسالته، حملته على معاصريه من المعارضين له من نحويين

من بغال وحمير وأوز. وقد جعلت هذه الحيوانات تمارس أدواراً شبيهة بأدوار البشر، فمنهم الشعراء ومنهم النقاد ومنهم العلماء اللغويون. وقد تغير وضع الراوى هنا عن وضعه فى الحركات السابقة فأعطى مزيداً من الحرية والانطلاق؛ ليس فقط بسبب التوصل بالرمز من خلال استحضار الحيوان بدلا من الإنسان، وإنما لأن الراوى كان موضع اختبار صعب فى الحركة الأولى. وحين أنجز ذلك الاختبار بنجاح اشتد ساعده فى الحركة الثانية، وأبدى ندية كاملة مع توابيع من التقى بهم من الكتاب. وعندما منح الإجازة من توابيع كبار الكتاب أكسبه هذا مزيداً من الحرية فى الحركة الثالثة، حيث أخذ مكانه ليس بوصفه شاعراً وكتاباً فحسب، بل بوصفه ناقداً أيضاً. وعندما أثبت كفاءته التى خذلت كبار نقاد الجن وأكثرهم شراً، كانت الانطلاقة إلى الحركة الرابعة التى لم تعد الندية فيها واردة، لأنه رمز لمثل السلطة الأدبية والنقدية من مثقفى عصره بالحيوانات استهزاء بهم وتعريضاً بحمقهم وضيق أفقهم. وقد أكسبه هذا حرية كبيرة فى الوصف القصصى الساخر والتحاوّر اللاذع مع من قابلهم من الحيوانات.

وقد أخذ الحوار فى هذا الجزء ثلاثة مسارات: أولها حين طلب منه أن يحكم على قصيدتين لشاعرين من عشاق حيوان الجن، أحدهما بغل والآخر حمار، فأصدر حكمه لصالح البغل. وجاء تعقيبه متضمناً للسخرية من الشعر الذى يعتمد على التكلف والاصطناع بسبب الرغبة فى محاكاة القدماء وتقليدهم. أما الثانى ففيه تكشف له البغلة المشددة عن حقيقتها، إذ هى بغلة أبى عيسى، أحد رفقاء الصبا، فتسأله عن أحواله وأحوال قرناء صاحبها وقرنائه. وكان هذا التعارف محققاً لغرضين، أولهما أنه كان وسيلة للكشف عن التوازن المقصود بين عالم حيوان الجن فى النص وعصر الراوى وعالمه، وبهذا لا يكون النص ملفزاً أو غير مفهوم. وثانيهما ليعرض الراوى ببعض رفقاته الذين تنكروا له. أما

وغير المستقرة - بسبب تحليل طبقته والاضطرابات السياسية والصراعات المتوالية التي انتهت بسقوط الخلافة العربية وبسبب تعرضه للإفلاس وسجنه لإغراقه في الديون - سببا من أسباب اجتثاثه الإبداعى وسعيه لتأسيس مكانة أدبية خاصة يرمى من خلالها إلى تحقيق طموحاته الفردية. ولا يمكن أن نغفل أن تمرّد ابن شهيد على السلطة الأدبية فى عصره قد دعاه إلى تبنى هذا الشكل القصصى القائم على استعادة أشكال سبق أن غيّبت أو هُمشت، بل لم يعترف بها من قبل السلطة النقدية فى العهد السابق عليه. وإذا كان هذا الانتحاء يمثل - بوجه من الوجوه - مظهرا من مظاهر عصيان السلطة الأدبية فى عصره، فإنه يحقق بالنسبة لابن شهيد إمكانات أكبر فى التعبير الحر عن نزوعه الفردى الذاتى.

وقد تزامن هذا الطموح الفردى مع طموح الجماعة الأدبية التى ارتبط بها ابن شهيد وكان من بينها ابن حزم. وكانت هذه الجماعة تسعى إلى تأسيس خصوصية الذات العربية فى البيئة الأندلسية، وكانت تشق طريقها نحو هذه الخصوصية القومية التى لم تنفصل عن جذورها العربية القديمة. كما كانت مدينة قرطبة بتركيبها الاجتماعى ووضعها الثقافى - آنذاك - تحفز إلى تأسيس جمالية جديدة ومتميزة - كما تجلّى هذا فى ابتداء الموشحات فى المرحلة الزمنية نفسها على سبيل المثال - وكان وضعها الثقافى يسمح باستيعاب تعددية الأدب العربى بتاريخه القديم والطويل فى المشرق. وقد استطاع ابن شهيد أن يستوعب هذه التعددية وأن يستدعى النماذج التى كان يريد احتذاءها لتأكيد ذاته وإثبات تميزه؛ ومن هنا كان تحقيقه لهذه النقلة الشكلية الجديدة.

وسواء كان ابن شهيد واعيا بتحقيق هذه النقلة الجديدة أو غير واع، فإن هذه النقلة لم تكن انقطاعا عن التراث القديم، وإنما هى نتاج توالد نم فى رحم

ولغويين وأدباء ونقاد، متوسلا بالرمز الذى أتاح له السخرية اللاذعة بلا حدود.

وعلى هذا استطاع ابن شهيد أن يدلى برؤيته النقدية من خلال هذا الشكل القصصى الذى سماه (رسالة)؛ ذلك أن من أهم سمات هذا الشكل أنه استوعب تعددا صوتيا تحقق من خلال الشخصيات المتعددة ومن خلال ثنائية الصوت الواحد، حيث كانت قصيدة المؤلف وراء كل شخصية من الشخصيات. كما ارتدت هذه التعددية أيضا إلى تعدد الأجناس الأدبية المختلفة من غنائية شعرية إلى مقامات إلى قصص حيوان. لقد حقق هذا الشكل إمكانات أكبر للحرية الذاتية فى التعبير لم يكن يحققها الشعر الغنائى وحده أو المقامة وحدها أو غيرها من الأشكال النثرية الأخرى.

إن (رسالة التوابيع والزوابع) تعد شكلا أدبيا جديدا تولّد من إدماج عدة أشكال أدبية متوارثة تمثل بدورها أنواعا أدبية متعددة. وهذا يعنى أن ابن شهيد لم ينقطع عن التراث العربى التقليدى السائد فى بيئته. فظلت مرجعيته الجمالية مرتبطة بالتراث، لكن توجهه الأساسى كان نحو الأشكال المستبعدة والأدنى مكانة فى عرف الدوائر الأدبية الرسمية؛ ذلك أنه لجأ إلى النماذج القصصية المهمشة والمسكوت عنها فى التراث العربى التقليدى فضمّنها عمله واحتذاها.

لقد تضافرت عدة عوامل أفسحت لابن شهيد أفقا ممتدا رأى فيه حال الأدب العربى فى سياق أشمل دفعه إلى خلق بلاغة مغايرة تمثلت فى هذا الشكل القصصى «الرسالة». ومن هذه العوامل ما يتعلق بوضعه الفردى الشخصى، ومنها ما يتعلق بجماعته الأدبية التى ارتبط، بها، ومنها ما يتعلق بالوضع الاجتماعى الثقافى لمدينة قرطبة.

فالوضع الشخصى الخاص بابن شهيد كان يحفزه إلى الرغبة فى التفرد والتميز، حيث كانت حياته المتقلبة

الأدب العربي وتراثه؛ من هنا كانت صلة هذا الشكل صلة حميمة بالقديم.

وإذا كانت هذه النقلة الجديدة التي حققها ابن شهيد تمثل على نحو من الأنحاء تجذيرا للنوع القصصي في أدبنا العربي، فقد كان من الممكن أن تفتح طريقا واسعا وإمكانات أكبر للآخرين ممن جاءوا بعده. غير أن

الهوامش

هذه النقلة الإبداعية لم يواكبها تنظير نقدي يدخلها في نسج الجمالية العربية، ذلك أن تراثنا النقدي لم يقبل النوع القصصي بأشكاله المتعددة قبولا يحفز إلى نمو واستمرار، بل إنه واجهه بالتغيب والرفض، أو بالاستعلاء والتهميش، على أحسن تقدير، مما أعاق هذا النمو وأوقف إمكان الاستمرار.

- (١) انظر على سبيل المثال: زكي مبارك، *النثر الفني في القرن الرابع*، دار الجيل، بيروت ١٩٧٥ ج١ ص ٣١٨ - ٣٢٠؛ أحمد هيكال، *الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة*، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩ ص ٣٨١ وما بعدها؛ بطرس البستاني، *رسالة التوابع والزوابع*، دراسة تاريخية أدبية، دار صادر، بيروت، د.ت، ص ٦٧، ٦٨؛ بروكلمان، *تاريخ الشعوب الإسلامية*، ترجمة تبه أمين فارس، منير العليكي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٥ ط ٤، ص ٣٠٨، ٣٠٩؛ شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي*، عصر الدول والإمارات (الأندلس)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٤٥٧.
- (٢) صنف زكي مبارك الرسالة ضمن الأخبار والأناصيص. انظر: *النثر الفني في القرن الرابع*، مرجع سابق، ج١ ص ٢٤٠؛ انظر أيضا: أحمد هيكال، *الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة*، مرجع سابق، ص ٣٧٧، إحسان عباس، *تاريخ الأدب الأندلسي*، عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١ ص ٣٣٤ وما بعدها؛ مصطفى الشكعة، *الأدب الأندلسي وموضوعاته ومقاصده*، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص ٥٧٨، ٥٧٩؛ حازم خضر، *النثر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين*، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١، ص ٢٩٣، ٢٩٤.
- (٣) شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي*، عصر الدول والإمارات (الأندلس)، مرجع سابق، ص ٤٤٧.
- (٤) حازم خضر، *النثر الأندلسي في عصر الطوائف والمرابطين*، مرجع سابق ص ٣٠٠، ٣٠١.
- (٥) من المهم أن نشير هنا إلى أن هناك وعيا ما قد ساد بتميز (الحكاية) - بوصفها نوعا أدبيا - عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى لدى المعنيين بفن القص ومبدعيه. وليس أدل على ذلك من تلك المقدمة التي صدر بها أبو المظفر الأزدي حكاية أبي القاسم البغدادى. قال أبو المظفر الأزدي: «وأما الذي اختاره من الأدب فالخطاب البدوي والشعر القديم العربي ثم الشوارة التي افترعتها خواطر المتأخرين من أعلام الأدباء، والتوارد التي اخترعتها أفراس المحدثين من أعيان الشعراء، هذا الذي أحصله من أدب غربي وأقتبه وأغلى به وأدعيه وأرويه من ملح ما تنفسوا به وتنافسوا فيه، وبصدق شاهدني عليه أشعار لنفسي دونتها ورسائل سيرتها ومقامات حضرتها ثم إن هذه حكاية عن رجل بغدادى كنت أعاشره برهة من الدهر... إلخ» أبو المظفر الأزدي، *حكاية أبي القاسم البغدادى*، تحقيق آدم متر، هيدلبرج، ١٩٠٢ ص ١.
- (٦) انظر للمباحنة: «الموقف من القص في تراثنا النقدي» مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩٠ ص ١٧٧.
- (٧) أحمد بدر، *تاريخ الأندلس في القرن الرابع الهجري (عصر الخلافة)*، د. ت، دمشق ١٩٧٤، ص ٢٣٠.
- (٨) أحمد بدر، *تاريخ الأندلس في القرن الرابع الهجري*، مرجع سابق، ص ٣٠٠، ٣٣٢؛ انظر أيضا: أحمد فكري، *قرطبة في العصر الإسلامي*، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٣، ص ٢٤٨.
- (٩) أحمد بدر، *تاريخ الأندلس في القرن الرابع الهجري*، ص ٢٣٢ وما بعدها، أحمد فكري، *قرطبة في العصر الإسلامي*، مرجع سابق، ص ٢٥١.
- (١٠) انظر تفاصيل تلك الأحداث في: ابن بسام، *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، تحقيق إحسان عباس، القسم الثالث، المجلد الأول، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٥، ص ٥٢٢ - ٥٢٩، انظر أيضا ابن عذاري المراكشي، *البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب*، تحقيق ليفي برونفسال، دار الثقافة، بيروت د.ت ج ٣، ص ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، يعقوب زكي، *مقدمة ديوان ابن شهيد*، دار الكاتب العربي، القاهرة، د.ت، ص ٤٨.
- (١١) أحمد بدر، *تاريخ الأندلس في القرن الرابع الهجري*، ص ٢٣٢.
- (١٢) المرجع السابق ص ٣٣٤. انظر: ابن بسام، *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، القسم الثالث، المجلد الأول، ص ٥١٦ - ٥٢٢، ابن عذاري، *البيان المغرب*، ج ٣ ص ١٤٧، ١٤٨.
- (١٣) ابن بسام، *الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة*، القسم الأول، المجلد الأول، ص ٢٠٧، ٢٠٨.
- (١٤) الحميدى، *جذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس*، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٦، ص ١١٠، ١١١.
- (١٥) إحسان عباس، *تاريخ الأدب الأندلسي*، عصر سيادة قرطبة، ص ٢٩ - ٣٣.
- (١٦) جاء في *البيان المغرب* لابن عذاري أن المنصور بن أبي عامر كان «أشد الناس في التغير على من علم عنده شيء من الفلسفة والجدل في الاعتقاد والتكلم في شيء من فضائل النجوم وأدلتها والاستخفاف بشيء من أمور الشريعة. وأحرق ما كان في خزائن الحكم من كتب الدهرية والفلاسفة بمحض كبر العلماء، منهم الأصيلي وابن ذكوان والزيدي وغيرهم، واستولى على حرق جميعها بيده» ابن عذاري، *البيان المغرب*، تحقيق ج. س. كولان، وبروفسال، دار الثقافة، بيروت، د.ت ج ٢ ص ٢٩٢، ٢٩٣، راجع أيضا *تملح جنتال بلنتيا*، *تاريخ الفكر الأندلسي*، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٦٥.

- (١٧) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات، (الأندلس) ص ١٤٧ - ١٥٠.
- (١٨) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، ص ٧٩ - ٨١. انظر: ابن حزم، رسالة في فضل الأندلس وذكر رجالها، ملحقة بتاريخ الأدب الأندلسي، ص ٣٤٨.
- (١٩) ابن بسام، الذخيرة... القسم الأول، اغلدة، ص ٢٤٣.
- (٢٠) هاجم ابن شهيد معلّم قرطبة ومؤدبها ونقادها بشكل عام، وسخر منهم سخيرة شديدة، وخص بهجومه العنيف بعض العلماء المغاربة والكتاب مثل أبي القاسم الإفليلي وابن الفرضي. انظر: الذخيرة... (لاين بسام) القسم الأول ص ٢١٢، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٤.
- (٢١) التيهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفى عبدالبديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢، ج ٣ ص ٧٣ - ٧٤.
- (٢٢) شعر زهير بن أبي سلمى، صنفه أبي انعباس ثعلب، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، دمشق، ١٩٨٢، ص ٢٦؛ انظر أيضا قول طرفة بن العبد:

ألا أبلغا عبد الضلال رسالة وقد يبلغ الأتباء عنك رسول

- ديوان طرفة، تحقيق فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ١٩٨٠، ص ١١١.
- (٢٣) أبو البقاء أيوب الحسيني الكفوي، الكليات، تحقيق عدنان درويش، محمد المصري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٥، القسم الثاني ص ٣٨٦، كشاف اصطلاحات الفنون ج ٣، ص ٧٤.
- (٢٤) انظر ما ذكره القرشي حول شياطين الشعراء من أخبار وأحاديث: أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣، ص ٤٠ - ٥٥. انظر أيضا ما ذكره الجاحظ حول شياطين الشعراء، الخيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، مصطفى الباني الحلبي، القاهرة، ١٩٦٧، ج ١ ص ٢٢٢ وما بعدها.
- (٢٥) بديع الزمان الهمداني، المقامات، شرح محمد محي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص ٢٥٣ وما بعدها.
- (٢٦) بديع الزمان الهمداني، المقامات، ص ١٨١.
- (٢٧) انظر: ابن شهيد، رسالة التواضع والزواجر، تحقيق بصرى البستاني مرجع سابق، ص ١٢٥، انظر أيضا: الذخيرة، القسم الأول، اغلدة الأول ص ٢٣٩ - ٢٤٠، ٢٣١، ٢٣٦.

JAMES T. MONROE, *Risalat AT-Tawabi, WAZ-Zawabi*, Introduction, translation and notes, University of California Press, (٢٨) 1971, P.37.

- (٢٩) رسالة التواضع والزواجر، ص ٩١.
- (٣٠) أحمد مكي، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص ٣٨٥.
- (٣١) حول تسمية التواضع والزواجر بشجرة الفكاهة، انظر: الحميدى، جذوة المقتبس، ص ٣٧٤.
- (٣٢) إحسان عباس، عبدالحميد يحيى الكاتب، وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي الملاء، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٨٨، ص ١٥٧، ١٥٨.
- (٣٣) رسالة التواضع والزواجر، ص ٩١.
- (٣٤) المرجع السابق، ص ٨٧.
- (٣٥) نفسه ص ٨٧.
- (٣٦) نفسه ص ٩٠.
- (٣٧) نفسه ص ٩٠.
- (٣٨) نفسه ص ١٠٤، ١٠٦.
- (٣٩) انظر: يمني العيد (إحالاتها الخاصة بمنظري الفن الروائي)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، ص ٩٠ وما بعدها.
- (٤٠) رسالة التواضع والزواجر ص ١٠٦.
- (٤١) نفسه، ص ١٣٢.
- (٤٢) نفسه، ص ١٣٢، ١٣٣.
- (٤٣) نفسه ص ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩.
- قال ابن شهيد على لسان البغل العاشق:

على كل صب من هوّه ذئيل
وما زال هذا الحب داء مبرحاً
بنفسى التى أمّا ملاحظ طرفها
نعتبت بما حملت من ثقل حبها
وما نلت منها تائلاً غير أننى
سقام على حر الجوى ونحول
إذا ما اعترى بغلا فليس يزول
فمحر، وأما خدّها فأليل
وأنى نبغل للثقال حمول
إذا هى بالث بلك حيث تبسول

كما قال علي لسان الحمارة:

دهيت بهذا الحب منذ هويت
كلفت بالقي منذ عشرين حجة
وما لي من برح الصباية مخلص
وغير منها قلبها لي نعيمة
وما نلت منها نائلا، غير أنني
وإذا كنت إرادتي فليس أقرب
يجول هواها في الحشا وتعيث
ولالي من فيض السقام مغيب
نماها آحم الخصيتين خبيث
إذا هي رائت رثت حبيث تروث

(٤٤) نفسه، ص ١٢٤.

(٤٥) نفسه ص ٢١.

(٤٦) نفسه ص ١٢١، ١٢٢.

(٤٧)

Monroe, Risalat AT-twabi, WAZ-Zawabi, Introduction, Translation and notes p.27.

مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي موضوعاته ومقاصده، ص ٥٧٨، ٥٧٩.

(٤٨) رسالة التواضع والزواضع ص ١١٩.

(٤٩) المرجع السابق، ص ١١٥، ١١٦، ١١٧.

(٥٠) نفسه ص ٩٣، ٩٦.

(٥١) ابن بسام، الذخيرة...، القسم الأول، المجلد الأول، ص ٢٣٧، ٢٣٨.

(٥٢) انظر: وصفه للأوزة في الرسالة، ص ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢.

(٥٣) رسالة التواضع والزواضع، ص ٨٨.

(٥٤) السابق ص ١١٩ - ١٢٢.

(٥٥) نفسه ص ١١٨.

(٥٦) نفسه ص ١٢٤، ١٢٥.

(٥٧) استوحى ابن شهيد أسماء شياطين الشعراء والكتاب من واقع الأخبار المتعلقة بوقائع حياة كل منهم الخاصة ومفرداتها. مثل اختياره لأسماء شياطين كل من طرفه

بن العبد وأبي نواس و البحرى والجاحظ وأبي القاسم الإفلح.

(٥٨) رسالة التواضع والزواضع ص ٩٦.

(٥٩) نفسه ص ٩٦.

(٦٠) نفسه ص ٩٨.

(٦١) نفسه ص ١٠١.

(٦٢) نفسه ص ١١٢، راجع:

Monroe, Risalat AT-Tawabi, WAZ-Zawabi

Introduction, Translation and notes. p.22.

(٦٣) نفسه ص ١٠٤.

(٦٤) نفسه ص ١٠٢.

(٦٥) نفسه ص ١٠٦.

(٦٦) انظر:

(٦٧) شرقى ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٦٩.

(٦٨) رسالة التواضع والزواضع، ص ١١٦ - ١١٨.

(٦٩) نفسه ص ١٢٤.

(٧٠) نفسه ص ١٥٠.

(٧١) نفسه ص ١٥١.

Monroe, Risalat At-Tawabi, WA Z-Zawabi, p. 24. 25.

حى بن يقظان ورونسون كروزو

نصان فى السيرة الذاتية الاستعارية

مارى تريز عبد المسيح*



كافة؛ التابعة للكنيسة الإنجيلية^(٣)، والمنشقة عنها فى آن، مثل طائفة الكويكرز التى كان ديفو ميالا إليها^(٤). لقد أسهمت هذه الترجمة فى النضج الفكرى للمذهب البروتستانتي الأوروبي. ووفقاً لما يقوله نيكولاس ريشر (١٩٦٧)، فقد كان النص العربى بمثابة حركة دفع للإيديولوجيا الدينية - الفلسفية التى تأسست عليها حركة التقوية Pietism الإنجليزية فى القرن السابع عشر.

هذا فضلاً عن أن اهتمام علماء اللاهوت البروتستانت المنشقين فى القرن السابع عشر بدراسة النص الأصلي للكتاب المقدس قد صاحبه اهتمام بالدراسات العربية^(٥). فعندما بدأ العلماء فى اتخاذ هذا النص مرجعاً أساسياً، تطلب ذلك قراءته قراءة مباشرة وقراءة مصادره أيضاً، ومن هنا ظهر الاهتمام بكتب أخرى مكتوبة بلغتين قريبتين هما العربية والعبرية. وحينما كانت الكنيسة تفقد سلطتها المطلقة، توافقت ذلك مع السعى إلى عقلنة الدين نتيجة لرفض هذه الهيمنة التى

نحج كل من أبى بكر بن طفيل (٥٠٠ - ٥٨١ هـ / ١١٠٦ - ١١٨٥ م) مؤلف (حى بن يقظان) (١١٨٠) ودانييل ديفو (١٦٦٠ - ١٧٣١) مؤلف (ورونسون كروزو)^(١) (١٧١٩) - فى خلق تفسير كونى «كوزمولوجى» بشرك القارئ فى تكوين صورة استعارية تجعله يخوض مع المؤلف تجربته الذاتية فى الإيمان بالله، وذلك من خلال قالب سردى يركز على كيفية إدراك الإنسان لعملية الخلق. ويعتزم هذا البحث دراسة المنهج الذى اتبعه النصان فى اتخاذ السرد وسيلة لتعرف الله، ولخلق صورة استعارية لكوزمولوجى عالمى.

هل تجمع (حى بن يقظان) و(ورونسون كروزو) علاقة نسب أدبي، أم تجمعهما علاقة نصية؟

تعددت الدراسات التى قالت بوجود علاقة نسب أدبي بين (ورونسون كروزو) و(حى بن يقظان)؛ فعندما ترجمت الأخيرة إلى الإنجليزية^(٢) استحسنتها الطوائف

ببصيرته، بحيث لا يتوقف عند حدود معرفة الكاتب بل يجاوزها.

فرضها القساوسة، على حد قول جون سير (١٩٨٨)، ص (٥٤٨).

أما ديفو فيعرض رأياً شبيهاً لما يراه المؤلف المسلم (١٩٢٥، ج ٣)، حيث يؤكد أنه:

« برغم أن الرواية مجازية إلا أنها تاريخية فى الوقت نفسه. فهى تقدم صورة رائعة لحياة تزخر بغرائب المصائب، وتقدم نموذجاً لكل ما هو مزين وبصعب كشف حقيقته فى الحياة. ولكن هناك رجلاً على قيد الحياة تشكل أفعاله فى الحياة موضوع هذه الصفحات، حيث تشير معظم أجزاء القصة إلى هذا الشخص بعينه... وإنصافاً للحق، فإننى أنسب هذه القصة إلى نفسى» (ص ٥ - ٦).

إلى جانب ذلك، يدعو ناشر طبعة عام ١٧٩٠ القارئ إلى تطبيق تجربة الكاتب على حياته قائلاً: «تحتوى القصة على دلالة دينية للأحداث حتى يمثل بها الحكماء» (ص ٧).

يصوغ الكاتبان، إذن، تجربتهما فى قالب سردي، حيث يتوصل السارد - سواء كان كروزو أم حى - إلى الاهتمام الروحي من خلال أنماط جديدة للقراءة؛ ليست قراءة النصوص المقدسة فحسب، بل قراءة حياتهما الشخصية بالاستعانة بهذه النصوص، مثلما سبق أن توصل الكاتبان بالحوار مع النص المقدس (هارفام ١٩٨٨، ص ٩٢١)، أو بإيجاد «بديل يتناوب المشاركة» - أى القارئ - تبعاً لبول دى مان (١٩٧٩، ص ٩٢١)؛ فقد وظف القالب السردى هنا لإشراك القارئ فى تجربة الهداية.

وتؤكد لنا صحة هذا الفرض بما جاء بملحق سايمون أوكلى (١٩٠٥) لأول ترجمة قام بها لـ (حى بن يقطان) (٥):

وعلى عكس النظرية الدينية المبنية على الوحي، فقد اقتضت النظرية الدينية العقلانية أسلوباً جديداً لقراءة نص الكتاب المقدس بطريقة ذات طابع ذاتي تبعثها كتابة من الطابع نفسه تظهر الاستجابة الشخصية للنص. وهكذا، فأهم ما يربط ديفو بابن طفيل كامن فى تلك النظرة العقلانية للدين. ومن ثم ستركز هنا على إبراز هذه النظرة التى تربط بين المؤلفين وتكمن خلف قراءة كليهما للنص المقدس استناداً إلى التجربة اليومية. وفيما يرى جيفورى هارفام (١٩٨٨) فإن هذا النوع الأدبي الجديد يمكن اعتباره سيرة ذاتية للهداية.

السيرة الذاتية للهداية:

لا يتحدد مفهوم السيرة الذاتية فى هذا السياق بالخصائص الشكلية أو الأفكار الرئيسية التى تجدها فى السيرة الذاتية بشكلها التقليدى، بل يتسع ليشمل الأسلوب الذى اتبعه الكاتبان فى قراءة تجاربهما الشخصية على نحو يتيح للقارئ أن يقرأ تجربته هو فى النص، ويستطيع، من ثم أن يعايش تجربة الهداية نفسها التى عاشها الكاتبان.

وقد أنشأ ابن طفيل خطاباً سردياً لإظهار تجربته الذاتية فى الهداية. ففي مقدمة كتابه، يبرز ما يترتب على بنية الاتصال التى شيدها لتوصيل تجربته للقارئ:

« غير أننا ألقينا إليك بغايات ما انتهينا إليه من ذلك من قبل أن نحكم مبادئها معك. ولم يفدك ذلك شيئاً أكثر من أمر تقليدى مجمل. هذا إن أنت حسنت ظنك بنا، بحسب المودة والمؤالفة لا بمعنى أننا نستحق أن يقبل قولنا» (ص ٢٤).

من هنا يتضح أن الراوى قد عرض آليات خطائية تؤدى إلى تأمل الذات بواسطة القراءة؛ فهو يريد أن يسبح بالقارئ فى البحر الذى عبره ليشاهد ما شاهده ويتحقق

إشراق الوعي؛ فالانتقال من العقلاني إلى اللاعقلاني لا يمكن صياغته سوى بالتجاوز الخيالي. لذلك يطرح ابن طفيل آليات القراءة التي تؤدي إلى حالة التجاوز هذه:

«وشاهد ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، فلا تعلق قلبك بوصف أمر لم يخطر على قلب بشر، فإن كثيراً من الأمور التي قد تخطر على قلوب البشر يتعذر وصفها، فكيف بأمر لا سبيل إلى خطوره على القلب، ولا هو من عالمه ولا من طوره؟.. لكننا مع ذلك، لا نخليك عن إشارات نومي بها إلى ما شاهده من عجائب ذلك المقام، على سبيل ضرب المثل، لا على سبيل قرع باب الحقيقة إذ لا سبيل إلى التحقيق بما في ذلك المقام إلا بالوصول إليه» (ص ٨١).

وبينما يعبر ابن طفيل عن هذا التجاوز عبر «إشارات نومي بها إلى ما شاهده من عجائب»، يلجأ ديفو إلى المجازي في عمله؛ فهو يوضح للقارئ في مقدمته (١٩٢٥، ج ٣) كيف كان عليه أن يكتب عن «الغريب» لكي يقرب للقارئ ما هو خارج عن العادة.

«لو كنت قد اتبعت الأسلوب التقليدي في كتابة سيرة أحد الرجال، وقدمت لكم وصفاً لسلوك رجل تعرفونه في الحياة فما كنتم قد أوليتموه عنايتكم. فالوقائع المروية التي يقصد بها التأثير على الفكر يجب أن تنسب إلى شخص لم يسمع به أحد» (ص ٩٠).

وقد بذل الكاتبان جهداً واعياً لنقل عالميهما في صورة استعارية، لذا استخدمنا نماذج تبتعد بالقارئ عما هو متعارف عليه حتى يعيد تركيب تجربة الهداية في مخيلته. لكي يشارك المؤلف التخيل الاستعارى.

«عندما قرأت غرائب وخیالات المثاليين العرب شعرت بدهشة كبيرة، فقد وجدت اتساقاً بين مفاهيمهم ومفاهيمنا في وقتنا الراهن، كما أن لخيالهم الجامح صدى لدينا؛ فكأننا استخدمنا أدواتهم ذاتها للعزف على الوتر نفسه» (ص ٨٧).

هكذا تمكن أوكللي قارئاً ومترجماً من تبين التوافق التام بينه وبين هذه الثقافة الأجنبية، وبذلك يكون قد قرأ ذاته في النص. القراءة هنا عملية تفاعل عقلائي مع النص تؤدي لفهم الذات، كما أن القارئ يعيد بواسطتها ترتيب بناء التفسير الكوني للكاتب. ومن هنا، يأتي السرد باعتباره أداة «لتعرف الله» - a theology of narrative كما يسميها هاملن (١٩٨٨).

السرد أداة لتعرف الله:

على حين يعد (حي بن يقظان) نصاً ذا هدف ديني صريح، فإن الدلالة الدينية في (روبنسون كروزو) ضمنية. وقد اختار المؤلفان النمط السردى وسيلة لتفسير كيفية الإيمان بالله، فالسرد الشخصي لتجربتهما يفسر قراءتهما لنصوص الكتب المقدسة. ومن ثم يشخص كلاهما تجربته تلك بمحاكاة قصص الخلاص التاريخية التي وردت في تراث كليهما؛ وبالتالي يصبح نص كل منهما نموذجاً للقارئ، يمكنه من خوض التجربة ذاتها التي خاضها المؤلف من قبل، وبذلك يتم التواصل بين الكاتب والقارئ عبر القالب البلاغي للنص السردى الذي يحتوى على علاقة حوارية بين المتحدث حي/ كروزو والآخر.

وتنطوي الحركة من الشك/ الجهل إلى اليقين/ المعرفة على مفارقة؛ فبينما يجوز التعبير عن الشك في لغة حوارية لا يجوز استخدام اللغة نفسها للتعبير عن

السيرة الذاتية الاستعارية:

ولديفو، أيضاً، رأى شبيهه، فهو يرى أن «العزلة» تضيف معنى إلى الحياة. والعزلة فى رأيه هى: «تأمل فى الغايات الإلهية»، كما يرى أنه «من دواعى العزلة ما يبرر ضرورة ابتعاد الجسد عن المظاهر الخارجية» (١٩٢٥، ج٣، ص ٧ - ٨).

فإذا كانت قراءة السيرة الذاتية تنبج للقارئ بلوغ الحقيقة السامية، فإنها بذلك تكون أداة لتذويب المفارقة بين الأنا والآخر. وعندما يحاول ابن طفيل وديفو اكتشاف قانون أو دعائم للوجود، فهما إذن يبحثان عن موضع لهما فيه، وعن نقطة ثبات لضبط النفس يستمدانها من ذلك القانون. يقول ديفو: «يدور كل شيء فى ذهننا على هيئة حلقات دائرية متعددة، تتمركز حول ذات كل منا» (١٩٢٥، ج٣، ص ٢). غير أن كل تصورات للقاعدة التى تنظم الوجود تظل غير مكتملة، كما تظل كل سيرة ذاتية للكاتب بلا نهاية، إلى أن يتناولها القراء ويسعون بقراءتهم، ومن ثم تأويلهم، إلى منحها اكتمالها؛ حيث تختلف تجربة القراءة من قارئ إلى آخر، ومن جيل لآخر.

الذات المتغيرة/ تغير منهج القراءة:

تحديد ماهية الذات أمر صعب، إلى درجة الاستحالة نفسها التى لا تمكن المرء من تعرف الكون بأكمله. لذا يضع ابن طفيل وديفو على عاتقهما مهمة القيام برحلة من نوع خاص، يصطحبان فيها «ذوى العقول المتأمل»؛ رحلة بعيدة غير مأمونة العواقب، تقصد جزراً نائية، فى محاولة لتعرف الذات. وهناك، فى تلك المناطق البعيدة، يتوصل بطلاهما إلى اكتشاف مراحل تطور ذاتيهما بالتكيف مع الطبيعة.

يتطور حتى خلال ثلاث مراحل تماثل مراحل عمر الإنسان/ التاريخ. وتشمل تلك المراحل الثلاث تحول الذات المتغيرة من مرحلة العجز فى الطفولة إلى العقلانية، ثم تليها روحانية العقل. ويتم الانتقال من مرحلة إلى أخرى عبر أسلوب حوارى، يتبدى فى شكل تساؤل وإجابة تتخذ من النص القرآنى مرجعاً أساسياً للتفسير.

يعرف جيمز أولنى التخيل الاستعارى بأنه وسيلة لإضفاء معنى على الوجود، أو لتكوين رؤية متجانسة للكون؛ فاستشفاف معنى ما للوجود يستلزم إدراكه فى إطار نمط متكامل. والاستعارة هى التى تجمع عناصر شتى فى رباط متناسق، ولذلك يتيح التخيل الاستعارى أن يستشف القارئ الحقيقة الكلية السامية: النمط المتكامل الذى له مغزى فى سيرة المؤلف الاستعارية، بحيث يستطيع أن يتمثله فى حياته. ويوضح ابن طفيل هذا فى وصفه لتجربة الصوفية:

«فنحن نزيدك شيئاً مما شاهد حتى بن يقظان، فى مقام الصديق الذى تقدم ذكره فنقول: إنه بعد الاستغراق المحض، والفناء التام، وحقيقة الوصول، شاهد الفلك الأعلى الذى لا جسم له، ورأى ذاتاً بريئة عن المادة، ليست هى ذات الواحد الحق، ولا هى نفس الفلك، ولا هى غيرها، وكأنها صورة الشمس التى تظهر فى مرآة من المرايا الصقيلة، فإنها ليست هى الشمس، ولا المرآة، ولا غيرهما. ورأى لذات ذلك الفلك المفارقة من الكمال والبهاء والحسن، ما يعظم عن أن يوصف بلسان ويدق عن أن يكسى بحرف أو صوت. ورآه فى غاية من اللذة والسرور والغبطة والفرح، بمشاهدته ذات الحق - جل جلاله» (ص ٨٣ - ٨٤).

فعندما يدرك حتى «ذات الحق» يبلغ «الفناء العام». وننتقل التجربة من السارد إلى القارئ فى صورة «الشمس التى تظهر فى مرآة من المرايا الصقيلة، فإنها ليست هى الشمس ولا المرآة ولا غيرهما» فالقارئ والسارد يشتركان فى الخلق الإبداعى للتجربة، مما يؤدى إلى «غاية من اللذة والسرور ... بمشاهدته ذات الحق»، أى مشاهدته الحقيقة الكلية.

«يجب التنبيه إلى معنى العناية الإلهية التي تغلغل في ملاسبات الحياة وأحداثها كافة، وذلك لمعرفة ماهيتها ولتفهم المقصد الإلهي سواء في الحياة أو تجاه أنفسنا، وما يجب علينا القيام به في الظروف الذي يواجهنا» (١٩٢٥، ج ٣، ص ١٥).

إن تمرد كروزو الظاهري هو تصوير استعارى لاضطرابه الباطني؛ فمغامراته من سالي إلى البرازيل تظهر ذاته المتغيرة الخالية من أي نمو روحي، وضياعه الروحي يمثل استعارياً في العالم المتقلب الذي يواجهه. وعندما يصل إلى شاطئ الجزيرة المهجورة، تتاح له فرصة الحوار مع ذاته عبر البيئة المحيطة به، يساعده مرضه/ضعفه الجسدي على التسليم بالتوافق التام بين أبعديت تأكيد الذات والمخطط الإلهي. وتتمثل له هذه الحقيقة استعارياً في الرؤيا التي يراها بين اليقظة والنوم (ص ١٠٠)، والتي تصل به تدريجياً إلى مكنون ذاته، كما نجعله يرجع إلى قراءة نص الكتاب المقدس. هنا تصبح الكينونة حصيلة الإدراك؛ فهي تنشأ عن تهذيب الذات بتأمل النظام الأعظم. وعندما يكتشف المعنى يصبح شكلاً مدركاً بالحواس، مجسداً في صورة استعارية يتلقاها خيال القارئ ويعيد تركيبها بدوره. فالتأمل الديني يسفر عن تفتح الوعي الإنساني في كلا النصين، الإنجليزى والعربى. ويستخدم ابن طفيل هذه الآليات نفسها مع قارئه:

«ولقد حرك منى سؤالك خاطراً شريفاً أفضى بى - والحمد لله - إلى مشاهدة حال لم أشهدها من قبل» وانتهى بى إلى مبلغ هو من الغربة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورها، وعالم غير عالمها. غير أن تلك الحال، لما فيها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع من وصل إليها، وانتهى إلى حد من

ويرى إيفان جودمان أن تطور حي الكائن الفرد إنما يلخص التطور الإنساني كله (١٩٧٢، ص ٩)، فهناك علاقة وطيدة بين تعرف الذات وتعرف الكون، ويشير إلى هذه العلاقة في أحد حواراته:

«والعالم المحسوس وإن كان تابعاً للعالم الإلهي، شبيه الظل له، والعالم الإلهي مستغن عنه ويرى منه، فإنه مع ذلك يستحيل فرض عدمه، إذ هو لا محالة تابع للعالم الإلهي» (ص ٨٧).

ويمكن قياس التغيرات التي طرأت على ذات حي بملاحظة مدى التحولات التي طرأت على المحسوسات من حوله والتي تساعده على تتبع نموه الذاتي. ويشرح حي هذا النمو على النحو التالي:

«إنما فسادة أن يبدل، لا أن يعدم بالجملة، وبذلك نطق الكتاب».

فمثلما تتغير الحياة أو تبدل، يمكن للذات أيضاً أن تتغير أو تبدل. فعمق البصيرة هو الذى يوجد علاقة بين الكون الكلى والذات الواحدة، فتتحل إشكالية ثنائية الفرد والجماعة، لينفتح الطريق نحو التجلى الصوفى أو الشروع في الهداية.

والتكافل بين الحسى والروحي في (روبنسون كروزو) يتمثل في الصراع بين العناية الإلهية وقلق كروزو المستمر أثناء محاولته تأكيد ذاته. ويلجأ ديفو إلى أدب الرحلات ليجسد ذلك الصراع؛ وما الرحلة سوى مجاز يصور نمو وعي كروزو خارجاً من غياهب الجهل إلى الاستنارة. فعندما ينطلق كروزو في رحلته الاستكشافية فهو، عندئذ، يستسلم لتمردة الداخل، مما يضر بالاستقرار الاجتماعى والقانون الإلهي المتمثل في العائلة. وعلى حد تعبير ديفو فهو يرفض الإصغاء إلى صوت العناية الإلهية التى يعرفها ديفو على النحو التالي:

عبر جسد أمه بعد موتها، ومن ثم يتطهر فكره العقلى فيترتب على ذلك، ثالثاً، أن يرى الروح فى الأشياء كافة. أما مرحلة «الروحنة» فيدركها، أولاً، بتأمل شكل النجوم، ثم بالتفكر فى كيفية تفرد مملكة الأرض وتكامل عناصرها. وفى المرحلة الأخيرة يصل، باكتشافه الطبيعة المتغيرة للأشياء، إلى المدلول الأخير: الله هو صانع التغيير.

هكذا، ينمو الشكل محققاً دلالاته، فينمو العقل ليصل إلى مرتبة الحكمة؛ فالمنهج المتبع هو منهج استقرائى. وفى آخر الأمر يفسح المنهج الجدلى الطريق للحدس، وبالتالي تصبح السيرة الذاتية صورة استعارية. يؤكد ابن طفيل: «فحال الناظرين الذين لم يصلوا إلى طور الولاية، هى حالة الأعمى» (ص ١٩٠). وعندما يعرض ابن طفيل آراء الفلاسفة يجدها مليئة بالمتناقضات؛ فالعقلنة ليست هى الطريق الأوحده للحكمة، وعلى المرء أن يدعم الفكر العقلانى بالفعل الإبداعى، أى بالتخيل الاستعارى.

ويمهد الأسلوب الجدلى لتجربة حىّ الدينية الطريق لرؤيته المغبطة، ففي المرحلة الثالثة ينجح فى التواصل مع «اسال» فى المستوى الأول. أما فى المستوى الثانى فيفشل فى التواصل مع «سلامان» والعامه فى الجزيرة المجاورة. والحوار الجدلى مع العامه يؤدى به إلى المستوى الثالث، حيث يدرك أن ذاته العليا تفرض عليه واجبات دينية تأملية تتعارض والفهم الدينى للعامه، لذلك يختار الاعتزال عن اجتماع كى يرتقى بذاته.

على مستوى آخر يمكننا، أيضاً، تقسيم نمو كروزو إلى ثلاث مراحل؛ ففي المرحلة الأولى يدفعه طيش الشباب للفرار، ولكن العناية الإلهية توطئه على جزيرة؛ حيث يبدأ المرحلة الثانية من حياته نحو الهداية. وفى المرحلة الأخيرة يواصل مهمته التبشيرية لهداية «جمعة» وتحقيق فردوس أرضى على جزيرته.

حدودها، أن يكتم أمرها أو يخفى سرّها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط ما يحمله على البوح بها مجملته دون تفصيل» (ص ١٦٠).

بذلك يتيح السارد الفرصة للقارئ ليتناوب معه الفعل السردي، حتى يشارك بدوره فى النسق الحوارى الذى يؤدى إلى الإدراك/ الكينونة.

أما فى (روبنسون كروزو)، فتتجسد رحلة المعرفة فى حركة البطل المحمومة من مكان لآخر، أو على حد قول ديفو (١٩٢٥، ج٣): «إنه من واجبتنا - بلا جدال - أن نستفسر عما يدور حولنا، وما أباح الله لنا معرفته أثناء رحلتنا إلى مثوانا الأخير» (ص ص ١٩١ - ١٩٢). فهى رحلة بحث دائب لا يخشى الاقتراب من الفاكهة المحرمة، حيث إنه «قد أباح لنا أن نأكل من ثمار أشجار الحديقة جميعاً، أما تلك الشجرة المحرمة، فهى بمنأى عن الرؤية وبعبدة عن متناول اليد» (ص ١٩٢). ويكتسب كروزو القدرة على التمييز عبر الحوار الجدلى الذى يساعده على النمو الفكرى من الجهل إلى الحكمة. لذلك تصبح سيرة كروزو الذاتية للهداية نموذجاً للقارئ يهتدى به؛ ذلك أن القيام بفعل القراءة، بمنح القارئ فرصة المشاركة فى المعالجة الحوارية التى يسعى، أثناءها، إلى إدراك الصلة بين المظاهر الصريحة والضمنية للأحداث فى مغامرات كروزو المتنوعة.

مراحل النمو:

تنقسم مراحل نمو حىّ إلى ثلاث مراحل يمكن أن تنقسم كل مرحلة منها إلى ثلاث مراحل أيضاً؛ فتنقسم طفولته إلى مرحلة الرضاعة ثم الفطام، ثم مرحلة الإمام بالعالم الحسى حيث يتلمس الأشياء ويحاول إدراكها. أما مرحلة التعقل فهى، أولاً، تتيح له تعرف عنصر الحركة فى عالم الطبيعة وحتمية المشاركة فيها. وهى ثانياً، تساعد فى اكتشاف الروح فى هيئة بخار الماء

أما المرحلة الثالثة فتقسم إلى مراحل، العلاقة بين كروزو وجمعة، ثم تأسيسه لمستعمرة الطوباوية، وتليها مرحلة للاستيطان في إنجلترا. وتشكل علاقة كروزو بجمعة فعلاً متمماً لهديته هو نفسه؛ فالعناية الإلهية تأتي بجمعة لتمتحن به قوة إيمان كروزو، حيث يستوجب منه اهتداؤه الحق القيام بفعل تبشيري؛ فمثلما ينقذ كروزو حياة جمعة من الفناء عليه أن ينقذ روحه أيضاً. والعلاقة بينهما تماثل تجربة الخلاص التي اجتازها كروزو والتي هيأتها له العناية الإلهية؛ فتطور علاقتهما بعيد تجسيد البعث الروحي لكروزو الذي يقول: «بينما كنت أوضح له الحقائق، كنت في الواقع استوضح الحقائق لنفسي وأتعلّم الكثير عن الأشياء» (ص ٢٥٨). ولا يبدو كروزو هنا مجرد معلم/ أب صالح، علي حد قول ستار (١٩٧٥ ص ١٢٢ - ١٢٣)، بل يظهر تحرره من الذاتية الضيقة الناجمة عن الخبرة المحدودة، لبلوغ مرحلة النضج بالتعقل ونمو الوعي الذي يصل به تدريجياً إلى السماحة الدينية التامة التي تخلو من الدوجماطيقية؛ حيث يؤسس مستعمرة تشمل المعتقدات كافة: البروتستانت والوثنيين، والتابعين للبابوية (ص ٢٨٣).

يرحل كروزو إلى إنجلترا ويسمح للمستوطنين الجدد بالبقاء في مستعمرة، بعد أن يتعاقد معهم على كيفية نسله نصيبه من ريع الأرض. وبذلك فهو لا يقدم على مجرد عتقهم من وصايته، وإنما يحرر ذاته، أيضاً، بتأسيس حكومة حرة تخلو من التناحر بين رجال الكنيسة ورجال البلاط؛ يؤسس نمطاً جديداً للحياة يتكيف فيه العقل مع قواعد جديدة للسلوك تتجاوز الممارسات التقليدية للحياة الدينية السائدة في عهده. إن كروزو المسيحي الذي يتبع تعاليم دينه هو، في الوقت نفسه، رجل الأعمال الحنك الذي يستطيع، بفضل سماحته الدينية، أن يوطد علاقته بالطوائف الأخرى التي تعيش على جزيرته. واندماج كروزو التدريجي في المجتمع

وهنا، أيضاً، تنقسم كل مرحلة من مراحل نمو كروزو إلى ثلاث مراحل؛ فالمرحلة الأولى تتضمن الهروب من المنزل، ثم من «سالي»، ثم من البرازيل. وفي المرحلة الثانية يرسو على الجزيرة ويبدأ بالتكيف الجسدي التدريجي الذي يصل به إلى الاهتداء الروحي، ثم ينتهي بحالة تأملية؛ وفي هذه المرحلة يجد أنه على وشك استنفاد مخزونه من الحبر (ص ١٢) فيقتصر في كتاباته على التفاصيل المهمة. ومنهج الانتقاء هذا دال على نضوج الإدراك الذي يزداد جلاء حين يسترجع ذهنياً أفعاله السابقة في ضوء حاضره (ص ١٠٧ - ١٢٠). متكهنناً بالمستقبل، مما يضيف نسقاً دالاً على أحداث حياته المتفرقة. فالإحساس بمرور الزمن دال على اجتهاد العقل لبلوغ الوعي، مما يساعد كروزو في مساعيه لتفسير العالم، كما يستعين القارئ بالمنهج نفسه أثناء القراءة. أما اللحظة التي يبلغ فيها كروزو الهداية فتأتي نتيجة قراءته لإحدى فقرات الإنجيل التي يختارها اعتباطياً. لذلك تجسد هديته علاقة التكافل بين الدنيوي والروحي أو بين العقل والإلهام: فإن كان قد بلغ الوعي بواسطة العقل إلا أنه بلغ الهداية بالإلهام. ونستطيع أن نلمس ذلك في مشهد الرؤيا (ص ١٦١)؛ فبرغم أنها لحظة انتقال إلى عالم آخر، إلا أنّ كروزو يرى الشخص الذي ظهر له في الرؤيا وهو يلمس الأرض بقدميه. ويعلق ديفو على ذلك صراحة بقوله:

«إن الناسكين الذين اعتزلوا، البشر وهاموا في صحارى بلاد العرب وليبيا يضطرون في معظم الأحيان لأن يستحضروا الملائكة من السموات لكي ينهضوا بدلاً منهم بإحدى المهام الشاقة، محققين معجزات وهمية، لتخفف من وطأة حياة الناسك الملتزم» (١٩٢٥، ج ٣، ص ١٢).

لذلك فإن تأكيد ديفو على عادة استحضار الناسكين تلك للملائكة، كى تهون عليهم حياتهم، لا يقلل من شأن تجربة كروزو الدينية.

يعيش فى عزلة. ويلاحظ بل (١٩٨٥) أن «العمل السردى بأكمله يقتقد النموذج العائلى» (ص ١٠٨)؛ فكل أفراد عائلة كروزو من المغامرين البعيدين عن الاستقرار العائلى السائد فى يورك البلدة التى هاجروا إليها واستقروا بها. وحينما يعود كروزو إلى إنجلترا لا يتذكره من تبقى من القوم على قيد الحياة. أما قرار كروزو الرجل من يورك، فهو مدبر من العناية الإلهية من جهة، ومتخذ بإرادته الذاتية الحرة من جهة أخرى؛ فقد كان ديفو (١٩٢٥، ج٣) مؤمناً بأن العناية الإلهية والإرادة الحرة تتكاملان من أجل بقاء الإنسان:

«من أجل الإنسان قد هيئت نعمة الخلق، وكيف المناخ لتهيئة العيش فيه، كما أعدت المخلوقات لغذائه وخصصت النباتات لمداواته. وكأن كل المخلوقات قد سخرت له حقاً طبعياً يستحق تملكه والتسلط عليه نيابة عن رب السموات والأرض، ويجب أن يحافظ عليها باعتباره مستأجراً من مالك أعظم: رب الديار أو مالك الأرض. لذلك يصعب تصور العالم مسيراً كلية بفعل الإنسان دون رقابة الخالق وتوجيهه السرى. وأى تصور مخالف لذلك يعد قصوراً فكرياً» (ص ١٩٤).

هكذا يرى ديفو أن العناية الإلهية تسيّر الخلق، لكن الإرادة الحرة للإنسان/ كروزو تقوم، أيضاً بدور رئيسى، على القارئ أن يستوعب تفاعلها وبراهما تعملان معاً. على سبيل المثال، تعد مغامرة كروزو إخفاقاً وإنجازاً فى آن؛ فهى تعتبر إنجازاً عندما يستجمع كروزو شجاعته وينجح فى ضبط نفسه، ويأتى هذا الإنجاز ثمرة الحياة القاسية «للمختارين» على وجه الأرض الذين سوف تكافئهم السماء وينعم عليهم الله بالنجاح فى الدنيا.

على القارئ أن يستوعب الصبغة التجارية لمهمة كروزو أو دعوته على الأرض. فعندما يصبح الخلاص

يظهر تفتح بصيرته نتيجة لتطور العلاقة الحوارية التى أوجدها بين الأنا والآخر؛ هذه العلاقة التى تدل على إرادة الصبرورة بما يتفق والذات الكلية فى الزمن التاريخى.

مفهوم الفيض والإرادة الحرة :

هناك تماثل بين ميلاد حى الطبيعى ومفهوم ابن طفيل للإرادة الحرة والذات المتغيرة. فنمو حى الطبيعى يعد تجسيدا استعاريا لنمو الوعى بالذات والعالم، أو على حد قول هيجل: «نمو الوعى بالحرية» - لو جاز لنا أن نستخدم تعريفه لفلسفة التاريخ فى هذا السياق.

أوى حى إلى جزيرة تجود عليه بالنعم والخيرات، لكنه لم يشعر بالاكتفاء لأنه افتقد الإحساس بالحرية. وحينما يدرك أن ذاته كيان حر باستطاعتها السيطرة على الطبيعة، تتحول غايته الذاتية إلى التوافق مع إرادة الله. بذلك يأتى اكتشافه للوجود الإلهى نابعاً من اختياره الحر للاندماج الذاتى مع الغاية الإلهية؛ فحى لا يخضع لقوة الله المطلقة لكنه يشارك فى رحمته الواسعة، وهذا فى رأيه هو تحقيق الذات:

«فلما تبين له أن كمال ذاته ولذتها إنما هو بمساعدة ذلك الموجود الواجب الوجود على الدوام، فشاهده بالفعل أبداً حتى لا يعرض عنه طرفه عين، لكى توافيه منيته وهو فى حال المشاهدة بالفعل، فتتصل لذته دون أن يتخللها ألم» (ص ٦٨).

وفى النهاية، كان عليه أن يختار بين التوافق الاجتماعى والانسحاب والعزلة. وعندما يفشل فى محاولة أن يكون زعيماً دينياً لجزيرة سلامان يكتشف أن العوام يناسبهم النظام الدينى ذو الدعامة التراثية التى تمد العقول بقواعد ثابتة تحافظ على استمرارية البشر، بينما يختار هو الصوفية العقلانية أو الاعتزال فيعود إلى جزيرته.

وبرغم أن كروزو يأتى بذكر نسبه العائلى، إلا أنه يبدو كأنه لا ينتمى لأحد حتى إنه يتراءى لنا رجلاً

الكمال. كذلك يبلغ ابن طفيل الوعي بتجسيد تجربته في خطاب سردى. وهكذا يبلغ القارئ الوعي بإعادة تمثيل العلاقة الحوارية في النص الذى سوف يفربه عن ذاته المحدودة ليكتسب مفهوماً أشمل للذات؛ فالتغريب يكشف الذات ويبرز خصائص الوعي المتميزة التى تشكل الهوية الشخصية.

لذا، فمحاولات حيّ الفاشلة في تحقيق السعادة أو الاكتفاء في المجتمع، إنما تدل على أن مسعاه يتركز حول الذات، ويقتبس أولنى (١٩٧٦) عن هيراقليطس قوله: «إن شخصية الإنسان هي روحه الحارسة» (ص ٤٩). فحيّ يعث الروح الحارسة لابن طفيل، و(حيّ بن يقظان) الرواية هي كون استعارى يصور ذاته، وعلى القارئ أن يتصور نفسه استعارياً في هذا الكون، ليصل إلى الهداية.

في نهاية النص ينبه ابن طفيل القارئ إلى آليات خطابه السردى:

«وأنا أسأل إخواني الواقفين على هذا الكلام، أن يقبلوا عذرى فيما تساهلت في تبينه وتسامحت في تثبيته: فلم أفعل ذلك إلا لأنى تسنمت شواهد يزل الطرف عن مرآها. وأردت تقرب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق» (ص ٩٨).

فالراوى هنا يقصود القارئ إلى مشارف طريق الإلهام/ الهداية.

تقدم السيرة الذاتية لإلهام ابن طفيل للقارئ تجربة «مطلقة» لكون مستقل بذاته، حيث تضع وعى القارئ في موضع يجاوز المكان الجغرافى والزمان التاريخى، حتى يقيم تصوراً استعارياً لتفسير كونى يصلح لكل العصور. لكن عالمية ذلك التفسير الكونى تنبع من خصوصيته/ محليته، أو ما يطلق عليه ابن طفيل الحكمة المشرقية.

روحياً ومادياً يسهل تحقيق الذات للمختارين في المجتمع الحديث؛ فالعزلة هنا ليست تأملية، لكنها فعل إرادى بلوغ التميز في الدنيا.

الاعتزال اختياراً في (حيّ بن يقظان) :

تحقق «فردية» حيّ توازناً نتيجة تولده التلقائى من الأرض التى حملته في رحمها. فإذا كانت عزلته الأولى لا إرادية، فإنّ عودته إلى الجزيرة اختيار إرادى. وهى تشبه اعتزال الفنان الحتمى من أجل الإبداع؛ فالتحرر من الأساطير الاجتماعية السائدة يطلق عنان الخيال للبحث عن الهوية الشخصية.

ويتخذ البحث عن الهوية نسقاً حوارياً يثيره، بدايةً، ابن طفيل مع حاميه أبى يعقوب خليفة إسبانيا (الذى اتبعت عائلته نظاماً دينياً صارماً)، ثم يأخذ البحث عن الهوية صورته الاستعارية في علاقة حيّ الحوارية مع البيئة المحيطة به، حيث لعبت البيئة دور الآخر/ المجتمع الذى ساعده على الوصول إلى الغبطة. ففى (حيّ بن يقظان) ينقل ابن طفيل سيرته الذاتية للقارئ، ليؤكد بواسطة الخطاب السردى أن اختيار العزلة للمفكرين المستقلين هو الحل الأورحد للتعايش بين المفكرين والعوام. وإذا كان حيّ قد استطاع التكيف مع المخاطر الطبيعية والبيئة فى المحيط البدائى الذى عاش فيه (فقد تزود ببدائل لقرون الحيوانات وأنبيائها)، إلا أنه لم يستطع التكيف مع المحيط الاجتماعى فى جزيرة سلامان، فكان اختيار الاعتزال سبيله للحفاظ على الهوية الشخصية.

يقول هيجل فى كتابه (الدراسة الفلسفية لتطور العقل Phenomenology of the Mind): «بعد الاعتزال أو الاغتراب؛ مطلباً أساسياً نمو الوعي الذاتى، فهو قوة دفع للتطور التاريخى». فلكى يبلغ المرء المطلق عليه بتغريبه ليصبح آخر سلبياً يساعده على بلوغ الكمال. أى أن الذات عندما تجسد نفسها فى موضوع آخر، لتراجع مرة أخرى عبر حوار جدلى، فهى بذلك تبلغ مستوى

الحكمة المشرقية في (حي بن يقظان) :

لقد أثار مصطلح «الحكمة المشرقية» جدلاً بين الباحثين حول ما إذا كان لفظ «المشرقية» يشير إلى الأصل الجغرافي أم يعبر عن فلسفة إشراقية. أما جودمان (١٩٧٢) فيرجع الكلمة إلى الشعور القومي الذي دفع ابن طفيل لأن يستبدل بكلمة الفلسفة ذات الأصل الإغريقي لفظاً ذا أصل عربي (ص ص ٤٣ - ٤٦). وقد استحسّن ابن طفيل اللفظ العربي لأن دلالاته الجغرافية تشير إلى الشمس باعتبارها أداة فيض / انبثاق، كما أنه يشير إلى العطاء الإلهي، وبذلك فهو يجمع الروح والمادة في إطار واحد. فقد كان ابن طفيل يصنبر إلى نظام عقلاني يجمع العقل والدين اللذين يفصل الفكر التقليدي بينهما. وإذا كانت هذه التجربة تعد - بلغة الفلسفة - تجربة صوفية عقلانية، فهي، بلغة النقد الأدبي، تعد تصويراً استعارياً لتفسيره الكوني.

وتمثل التفاعل بين الجسدي والروحي / العقل والإلهام في أسلوب حوارى تمت صياغته في شكل سؤال وجواب بين المعلم والتلميذ. وبمشاركة التلميذ / القارئ في عملية التخيل الاستعارى تتولد الألفة والحب بين الأنا، والآخر / الإنسان والكون، لتجمعهما في كلي واحد تتحد فيه الأضداد.

إن توفيق ابن طفيل بين العقل والإلهام لا يعنى أنه كان يتبع المدرسة الأفلاطونية الجديدة، ذلك لأنه يقدم رؤية إسلامية ذات طابع خاص. فعلى حد تعبير أ.ج. اربرى (١٩٥٧): يتضمن القرآن مفهوميّن للوحي؛ يتمثل أولهما في القوة الإلهية كما تراءى في الخلق، ويتمثل الثاني في الإرادة الإلهية كما تكشف لرسوله (ص ص ١٤ - ٢٤). وهذه الرؤية تفسح المجال لتفهم الوحي تفهما عقلانياً، فالعقل الإنساني قادر على استيعاب وحدة الطبيعة ومن ثم، يسلم بوحداية الخالق. هذا بالإضافة إلى أن مفهوم القرآن في الإسلام مفهوم

دينامي (أى أنه يمنح القدرة على استلهام الحقيقة الإلهية ولا يفرض تعاليمه بالقوة). ويؤكد تور أندريه (١٩٩٠) ذلك بقوله:

«إن النص القرآنى لم ينزل للبشرية فى شكل مغلق وقالب جامد متزمت، ليتيح الفرصة للبشر كافة أن ينهلوا من الإشراق والهداية التى يوفرها النص القرآنى» (ص ٩٦).

ومن ثم استطاعت اللغة العربية، وهى لغة القرآن، أن تصل نطاقه باعتباره ديناً عالمياً يجتاز حدود القومية العربية. أما هذه التضادات الثنائية بين القومى والعالمى فيطلق عليها بلغة الفلسفة الفردية والإنسانية «الأنا والآخر»، وبلغة علم النفس «الوعى واللاوعى» وبلغة الأدب «الشكل والمضمون العاطفى». ويتوازن هذه الثنائيات المتضادة تتحقق وحدة الذات. ولحظة بلوغ هذا التكامل تعد بلغة الصوفية نشوة السمو / الإحساس بالله / الاهتداء. أما بلغة الأدب فهي تجسيد الصورة الاستعارية.

ويأتى إنسجام ابن طفيل فى الحكمة المشرقية بتركيزه على أن بلوغ حالة الصوفية / العالمية لا يتم إلا عبر المدرك الحسى / القومية. وهو يقدم لنا خبرته المستمدة من واقع الحياة لتأكيد غايته؛ فلا تبنى فلسفته على المفاهيم المجردة، ولكن على واقع الحياة. ويمكن اعتبار عمله السردى هذا عملاً أدبياً يبنى على تخيل استعارى يشرك القارئ فى تصوره، مما يجعله فى حالة صيرورة دائمة تتحدد مع كل قراءة.

العزلة اختياراً فى (روبنسون كروزو):

«أعتقد أن الحياة بصفة عامة لا يجب أن تكون سوى قرار بالعزلة من أجل الخلاص».

ديفو (١٩٢٥، ج ٣، ص ١).

لا يعنى تفسير ديفو للعزلة الاعتكاف الصوفى بعيداً عن المجتمع الإنسانى لسبب دينى أو فلسفى

على عتق جماعته من العبودية؛ مثلما فعل مع الأسرى الإسبان والإنجليز .

فقد ألحق ديفو - (روبنسون كروزو) نموذجاً مصغراً للعالم النموذجي الذي يتصوره (١٩٢٥، ج ٣، ص ١١). فعلى حد قوله، يمثل ذلك العالم فهمه الخاص لديانة قومية ترعى الوحدة القومية والولاء؛ لذلك ابتدع كروزو نظاماً دينياً وروحياً تشكل معه على مراحل عدة مثلما تشكلت معه الأواني الفخارية البدائية التي كان يصنعها. وإذا كان بعض النقاد قد أخذوا على كروزو انشغاله بتفاصيل حياته اليومية أكثر من حياته الروحية (ميل، ١٩٨٥، ص ١٠٦). إلا أن اهتماماته لها دلالتها؛ فالعمل يساعد كروزو على تأهيل الذات. وتتضح فلسفة ديفو هذه في كتابه (خصائص الكمال للتاجر الإنجليزي) (١٧٢٥)، حيث يطلب فيه (١٩٧٩) قارئه بالإقلاع عن اللهو وكل ما يستهلك ساعات العمل، وعدم المغالاة في الصلاة (ص ٣٧٨). فالاهتمام إلى الإيمان لا يجعل كروزو متفرغاً للعبادة الروحية، لأن مفهوم الإيمان لدى ديفو (١٩٢٥، ج ٣) لا ينفصل عن مفهومه للإرادة:

«أيتها الشعلة الخفية، خبرينا من أين لك بهذه الشجاعة الفتية» (ص ١٨٧). تلك الشجاعة الروحية هي التي تمنح كروزو استقلالية الرجل الحر القادر على تحرير بقية العالم من بطش المطلقات، سواء أكانت مطلقات تفرضها النظم الملكية أم البابوية أم الوحشية. فمفهوم المساواة لدى كروزو قد أسس قواعد المجتمع العالمي كما نراه له في عالمه النموذجي حيث جمع شتات العالم في كيان واحد.

وتحدد مسؤولية كروزو نحو الآخرين من خلال مسؤوليته تجاه ذاته. فاكتشاف عالم الآخرين أناح له اكتشاف مدى إمكاناته الذاتية. وتبعاً لتعدد تلك الإمكانات ومرونتها تتعدد إمكانات التواصل مع الآخرين. واكتشافه لإمكاناته ينتج عن فعل الإرادة وفعل الإيمان

(ص ١٠). فعلى عكس ابن طفيل، يأتي تعريفه للعزلة مقارباً لآرائه السياسية الشعبية التي عبر عنها في كتابه (أنشودة للمشهرة) (بل ١٩٨٥، ص ص ٢٣ - ٢٦). وبرغم أن (روبنسون كروزو) تبتعد في مضمونها عن كتابات ديفو السياسية المبكرة، فإنها تضع فهمه للدعوى الشعبي موضع التطبيق. ومن هذا المنطلق يتمثل القارئ، على المستوى الشخصي، تجربة التنوير التي يجب أن تسود المجتمع؛ فالإيمان العقلاني يشحذ الطاقة للعمل على هداية بعض الطوائف، وتقبل الطوائف الأخرى بسماحة دينية.

وقد توصل كروزو بالعزلة إلى عقلنة تنويره الروحي. وحقق ذلك عبر خطابه الجدلي الذي دار في نفسه، أو حين نخاطب مع البيئة المحيطة به. يقول ديفو (١٩٢٥، ج ٣): «إن التأمل الجاد هو صميم غاية العزلة» (ص ١). فالاعتكاف في جزيرة - في رأي ديفو - «ليس بعزلة سوى فيما يخص الفترات التي هيأها لتأمل الأشياء السامية» (ص ص ٣ - ٤)؛ فتصبح العزلة/ الابتعاد بمثابة انزواء للتأمل الذي يهيئ الفرد ويمنحه القدرة على التكيف مع الجماعة مستقبلاً. ويختلف مفهوم العزلة هنا عنه لدى ابن طفيل الذي يعني بها الاغتراب أو اعتزال العامة. أما العزلة هنا، فهي تمثل فكرة «القوم المختارين» (ولف ١٩٦٨، ص ٢٥) ومن بينهم كروزو الذي يصبح «الرجل الإله» ويعلن أن البشر أصبحوا آلهة - على حد قول بوكوك (١٩٨٠ ص ٩٧). وتصدر هذه الفكرة عن المفهوم المتوارث الذي يجمع القديس الروحاني والعاقل الأرضي (بوكوك ١٩٨٠ ص ٩٦). فحينما يتمثل كروزو السلوك المسيحي يحق له، حينئذ، أن يدعى ربوبيته للجزيرة (ص ٢٣٦).

وبذلك تمدنا السيرة الذاتية السردية لديفو بتفسير كوني ذي منحي تاريخي، على عكس ما قدمه ابن طفيل من تفسير كوني طبيعي. فبالتحكم في ذاته يتمكن كروزو من السيطرة على العالم أجمع متمثلاً في جزيرته الآهلة بالسكان. والانعقاد الروحي لكروزو يساعده

بنيا واديرة المعارف استقامي

خاتمة:

قد تكون هناك علاقة نسب أدبي بين (روبنسون كروزو) و(حي بن يقظان)، ولكني أرجع التشابه بينهما إلى استعمال المؤلفين للشكل السردى وسيلة لمعرفة الله.

فنحن بصدد عمليين في السيرة الذاتية للهداية. وفي كلا العملين يصور الراوى استعارياً تجربته الواقعية، ليربطها بتفسير كوني شامل؛ فتصبح التجربة الذاتية ذات صفة إنسانية بواسطة البطل الذى يقوم بتغريب تجربة المؤلف، لتصبح غير مرتبطة به وحده. فالعلاقة الحوارية بين البطل والبيئة المحيطة به، الأنا والآخر، الراوى والقارئ، تمهد الطريق للحظة الحدث الكبرى/ لحظة الهداية/ التصوير الاستعارى الذى يشترك فيها المؤلف والقارئ معاً. ويتميز النسق الحوارى بالتفكير العقلانى المحض، تتسم لحظة الغبطة/ الوعى العميق بالذات باللاعقلانية. وعلى حين يمتد التفكير العقلانى عبر إطار زمنى، تمزج لحظة اللاعقلانية أزمناً ثلاثة فى زمن سرمدى.

فى (حي بن يقظان) نجد أن بلوغ الزمن السرمدى/ التوحد مع الخالق يقتضى ضمناً اغتراب حي عن العوام بمجازاة المكان الجغرافى والزمن التاريخى؛ فهو يتخلى عن المنهج التقليدى للتدين ويدعو لأسلوب جديد فى قراءة النص القرآنى لا ينفصل عن الحياة. ويتطلب ذلك الموازنة بين العقل والدين حتى تتحد الأضداد فى كل متناسق ذى صبغة شرقية وعالمية فى آن.

أما فى (روبنسون كروزو) فالتوحد مع العناية الإلهية يتطلب من كروزو السعى لتوفير قارئه وهو يدرك المكان الجغرفى الذى يحيطه والزمن التاريخى الذى يعيش فيه فمفهوم «الكلية universal» عند ابن طفيل يتخذ شكل «العالمية international» عند روبنسون كروزو.

الذين يكتسبهما عبر التجربة الشخصية، وقراءة الكتاب المقدس. لذلك تقدم سيرته الذاتية نصاً يتضمن مفهوماً عالمياً للهداية.

والقارئ بدوره تتحدد استجابته للنص بمدى رغبته فى تجسيد هدايته الروحية لتصبح تعاوناً مع الآخرين فى المجال القومى والعالمى. إلا أنه فى القرن العشرين ينتاب القارئ الشك فى ذلك «العالم النموذجى» خاصة أن كروزو، فى ختام روايته، بعدنا برواية أخرى تحكى عن غارات الكاريبيين وهزيمتهم (ص ٣٦٠). ومع تعدد أشكال الاستعباد وكثرة الحروب والإبادة العرقية فى القرن العشرين يتساءل القارئ مع هيل (١٩٦٤):

«هل اتسع مفهوم «الأخوة البشرية» الذى أشرنا إليه ليمتد عبر المحيط الأطلنطى والمحيط الهندى والقناة الإنجليزية؟ عند الإجابة عن ذلك سوف تواجهنا بعض الصعاب؛ فإن امتداد ثلاثمائة عام من الإمبريالية الأوروبية قد أدى إلى قيام مؤسسة لتزييف الحقائق، مما أفقدها مصداقها، خاصة أن كل التعهدات التى أخذتها تلك المؤسسة على نفسها، بحسن النوايا تجاه الشعوب الأصلية، كان يتشدد بها رجال عمداً لنهب تلك الشعوب» (ص ١٤٨).

وقد يستجيب القارئ لآمال ديفو (١٩٢٥، ج ٣) كما عبر عنها:

«سوف يأتى زمن ما، تصير فيه عقول البشر أكثر ليونة؛ فلا يتحازون إلى ما انحاز إليه أبائهم. وسوف يلتزم الجميع بتعاليم الفضيلة والدين على نحو يفوق ما هو عليه الآن» (ص ١٠).

ولكن يظل هذا الأمل مشروعاً يصعب تحقيقه. ويفضى بنا النص إلى نهاية تظل بلا ختام.

أن ينتصر على نفسه. فديفو يقدم نموذجاً استعارياً للقارئ حتى يتمثله من أجل خلاصه، إلى جانب صياغته تفسيراً كونياً يشاركه فيه القارئ عبر الحوار العقلاني في النسق السردى.

إن التفسير الكونى الاستعارى يقتضى الخيار بين سبل عدة. وقد أقدم حي على اختيار سبيل المتصوف/ الفنان، أما كروزو فقد اختار أن يصبح السياسى/ الحاكم.

وتصبح الذات السامية أو اختارة هي البؤرة التي تؤلف بين البشر/ الأديان/ الأُم كافة تحت لواء الله؛ فقد أوجد ابن طفيل تفسيراً كونياً، يعكس الجزء فيه الكل، مثلما يعكس الكل فيه الجزء. وهذا التفسير موجه إلى القارئ المستنير ذى العقل التأملى الذى بوسعه المشاركة فى تخيل هذا التفسير الكونى واحتدائه.

أما التفسير الكونى التاريخى لديفو فيتحكم فيه البطل الذى بإمكانه أن ينتصر على العالم إذا ما استطاع

الهوامش:

- ١ - ترجمة الفقرات المكتوبة من روبنسون كروزو قامت بها الباحثة.
- ٢ - لاقت ترجمة حي بن يقظان رواجاً بين الدارسين والقراء فى إنجلترا أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر. فقد ظهرت إحدى عشرة طبعة بمختلف اللغات بين عامى ١٦٧١، ١٧٨٣. انظر بول برونديلى (١٩٠٧)، وليون جونييه (١٩٣٦)، وجميل صليب وكامل عياد (١٩٦٢)، ونيكولاس رشير (١٩٦٧) و.م. نحاس (١٩٨٥). ونشير رضوى عاشور (١٩٨٥) إلى رسالة دكتوراه منشورة لحسن محمود عباس بعنوان: «حي بن يقظان وروبنسون كروزو: دراسة مقارنة»، (بيروت: الموسوعة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣). كما تتبع محمود على مكى (١٩٨٧) أثر حي بن يقظان على أعمال أوروبية أخرى مثل: «الكريستيون» ليلتزار جارتان (١٦٥١). ويرى رفكى كروك (١٩٨٧) أن هناك علاقة نسب أدبي بينها وبين رواية حياة ومغامرات دون أنطونيو تريزيانو المشيرة، الذى علم نفسه وعاش خمسة وأربعين عاماً على جزيرة نائية فى الهند الشرقية، وقد صدرت فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر.
- ٣ - قام بترجمتها ثنان من تابعي طائفة الكويكرز: جورج كيت (١٦٧٤) وجورج اشويل (١٦٨٨). انظر جونييه (١٩٣٦، ص ٢٩). وقد ذكر سميت أن المؤلف غير المسيحى «يوضح بطريقة الخاصة إلى أى حد تختلف معرفة الإنسان المتفتح روحياً عن المعرفة التى تكتسب عن طريق الأقاويل أو القراءة». انظر: أ. ج. أربرى (١٩٦٠، ص ٢١).
- ٤ - فى كتيب بعنوان إعلان الحقيقة لثنايين دورلى كتب فى ٢٩ يونيو ١٧١٧، لمب ديفو شخصية أحد الكويكرز، كما نبين لنا لورا أن كورنيس (١٩٧٩) أن ديفو يستخدم بعض مصطلحات الكويكرز فى العديد من أعماله (ص ٥٥).
- ٥ - أقدم سايمون أوكللى (١٩٠٥) على ترجمة النص من العربية مباشرة عام ١٧٠٨، ولكنه أكد فى مقدمته عدم انتمائه لطائفة المنشقين (ص ٨٧).
- ٦ - انظر أيضاً: رياض كورانشى (١٩٩٢، ص ٩).
- ٨ - انظر ماري فولبروك (١٩٨٣، ص ١٠٢).
- ٩ - فيما يتعلق بالتفسير الخاص بالعلاقة بين القارئ والمؤلف فإننى مدينة للمنهج النظرى لكلي من فولفاخ ليزر وسايرس هاملن.
- ١١ - يستند ابن طفيل على تراث وفير فى الفلسفة الشرقية، فقد قرأ لكل من ابن سينا وابن باجه والغزالى وآخرين. انظر مقدمته (ص ٩٥). أما بالنسبة لديفو فقد كانت الدوائر الأدبية فى القرن السابع عشر ترى أن السيرة الذاتية هي أنسب الأنماط الأدبية لتوظيف السرد للإصلاح الروحى. فالرؤية البيوريتانية - أى رؤية التطهريين - كما يخبرنا ويليام هولر (١٩٥٧، ص ٢٨) استدعت تمحيص الذات، ورأت أن تدوين اليوميات جميع اللواقع التاريخى للفرد. وبالتالي فقد سعت مطبوعات «جماعة الأخوة الروحية» Spiritual Brother hood إلى هداية البشر للإصلاح، كما استلذت فيهم الرغبة فى قراءة الكتب التى تهدف إلى الإصلاح (ص ٨٢). انظر أيضاً: جورج ستار (١٩٧٥، ص ٦ - ٥٠).
- ١٢ - نعد البداية - وفقاً للمصطلح الفنى الذى يستخدمه ابن طفيل - هي الحكمة الشرقية التى يشبهها بالقيس الداخلى، فالإشراق الحقيقى، لديه، هو الإشراق الداخلى. انظر: جونييه (١٩٣٦، ص ١).
- ١٣ - تميز ميشيا جريفين وولف (١٩٦٨) بين اليوميات التى كان يدونها البيوريتانيون وسيرهم الذاتية؛ فهى ترى أن السيرة الذاتية: «تؤكد وجود علاقة مهمة ودالة تربط بين حياة الفرد - صاحب السيرة - وحياة التطهريين (البيوريتانيين) الآخرين، لأن السيرة تفترض أن للمؤلف بصيرة نافذة أو أنه قد توصل إلى نواة حكمة بوسعه نقلها لرفاقه الحجاج ... وهو بذلك يضع نفسه على مرأى ومشهد من الجميع حتى يتبنعوا تفاصيل حياته ليوصلوا إلى اكتشاف شيء عن أنفسهم» (ص ٢٦).

وينطبق هذا القول على سيرة روبنسون كروزو الذاتية، حيث يؤكد ديفو مراراً أنها ترمز لسيرته هو. كما يعتقد ديفو أن الأسلوب الأمثل للقراءة هو الانغماس الكامل في النص الأدبي وليس قراءته عن بعد.

- ١٤ - بعد ابن طفيل من الفلاسفة الطبيعيين؛ فقد كان عالم فلك وأحياء وخبياً، فجمع بين الفلسفة والعلوم. انظر: سامي حاروي (١٩٧٤، ص ٨٨).
- ١٥ - انظر: ايان بيل (١٩٨٥، ص ٧٧ - ٧٨). كما يلاحظ آرثر وينز لي سيكورد (١٩٦٣) أن ديفو لا يولي اهتماماً كبيراً للمغامرات المثيرة التي كان واسع الاطلاع عليها. إنما اتجه اهتمامه نحو ما هو إنساني عام.
- ٢٠ - يشير ديفو (١٩٢٥، ج ٣) إلى ذلك في (ص ٢١٣ - ٢١٤).
- ٢١ - وردت دراسة عن السخوية والكتاب قام بها ويليام هيلود (١٩٦٩، ص ٨٦ - ٨٩).
- ٢٢ - نتحدث شخصية الكويكرز على لسان كروزو؛ فبانتقاصه من شأن الحكومة الكنسية يقوم كروزو بدور النفس المثالي. يقول ديفو (١٩٧٩):
«لقد أوجد الله أولئك القساوسة ووهبهم كلمته وقدرته، ومنحهم أسمى العطايا بلا مقابل، وقد أرسلوا إلى العالم بروح الله وقدرته لهداية البشر من الظلام إلى النور... فهم لا يشتهون ما يكتسبه البشر من ذهب وقضة وشتى المظاهر الأخرى، ولا يتطلعون إلى ما يمتلكه الناس لكن يتطلعون إلى أنفسهم. أولئك القساوسة، علينا أن نضعهم في مكانة عالية» (ص ٦٧).
- ٢٣ - ذلك هو التصور المثالي الأوغسطيني والكالفيني (النسب إلى مذهب كالفين) لمملكة المسيح على الأرض، وهو يرتبط بالولاة الدينيين لكنه يعمل مستقلاً عن نفوذهم؛ فالبشر متساوون أمام الله، والمساواة هي شرط لكل شكل من أشكال الحكم في الكنيسة أو الدولة.
انظر: ويليام هول (١٩٥٧، ص ١٥ - ١٧).
- ٢٤ - انظر: جورج فيلدمان (١٩٧٧، ص ١٠٧).
- ٢٥ - شهد هذا المفهوم ورواجاً في القرن السابع عشر. ويشير وولف (١٩٦٨) إلى أن:
مخطوطة إلماز تحتوي على قوائم من رعايا الكنيسة المنشقة فيما بين عامي ١٧١٥ و ١٧٢٩، وهو ما يمدنا بتفاصيل خاصة عن رعايا كنيسة ويسجل بدقة ثراء ومكانة رعايا البارزين. فنشلمنا كانت تفسر العملة البدينية على أنها إنذار من الله، كان الرخاء الاقتصادي يفسر على أنه نتيج من الله» (ص ٢٥).
- ٢٦ - يوضح بيل (١٩٨٥) مفهوم العدالة في القرن السابع عشر كالآتي:
«كانت العقيدة الإيديولوجية للأدبيين تركز على فكرة التدهور المستمر للعالم الذي تتعثر إصلاحه، وعلى الفرد أن يبه سائر الناس إلى ذلك حتى يذعنوا لهذه الحقيقة. سواء كان ذلك على مضض أو بحماس. أما اغتدئون فقد أكدوا عنصر التطور، وقدرته الإنسان على فرض نظام على العالم باجتهاده العقلي والإرادة. وبعد كروزو الذي شيد إمبراطورية مصغرة ومتناسكة على جزيرته خير من يمثل الفكر الحدائي في أرقى صورته» (ص ١٦).
- ٢٧ - انظر: جوتييه (١٩٣٠، ص ٧).
- ٢٨ - يرجع مفهوم الاغتراب إلى قديم الزمان مع بدء الإنسان في تحصيل المعرفة. وقد اهتم به كل من بيتر كريستيا لودز (١٩٨٠، ص ٢١) وليجناس فيورليخت (١٩٧٨، ص ١٩) فنتبعاه منذ ظهور الفتنوسيين المسيحيين. ويمكن أيضاً تعريف ملاح الاغتراب عند القديس أوغسطين الذي رأى، على حد قول لودز (١٩٨٠)، أنه «لو ساعدنا الاغتراب على السمو بشكل إيجابي سيوفر لنا مقياساً لتسيير الإدراك الصوفي للعالم عند التفكير الاستطراذي» (ص ٢٥). كما يربط القديس توما الإكويني بين الغبطة والاغتراب (ص ٢٥).
- ٢٩ - انظر: لودز (١٩٨١ ص ٢٥ - ٢٦).
- ٣٠ - يشير جوتييه (١٩٣٦) إلى ذلك على أنه إشراق (ص ١١ - ١٥).
انظر أيضاً: حاروي (١٩٧٤) وعاطف العراقي (١٩٧٩).
- ٣١ - يرى سيد نصر (١٩٦٤) أن استخدام العقل لا يقوّض دعائم الاعتقاد بالروحي، فتعاليم الإسلام التي تحترم العقل قد أنشبت حاجة الإنسان الذي يسعى لإيجاد علاقة بين السبب والسبب، فلا حاجة له لإشباع رغبته باللجوء إلى منهج فكري آخر خارج إطار العقيدة.
- ٣٢ - لعب المنشقون البروتستانت دوراً ريادياً مهماً في مجالات العلوم والصناعة والتجارة، ويشير هيل (١٩٦٤) إلى الدعوة العالمية التي دعى إليها جماعة «الأخوة البشرية» فيفتبس من جورج هيكليل الذي حمد «برصلة البحار والتجارة عبر البحار اللتين حملتا العالم كأنه كومونولث واحد، ليصبح مواطنو الأم البعيدة مواطنين أنشأه يشكلون جزءاً من نظام سياسي واحد». كما وصف نفسه بأنه «مواطن ينتمي إلى العالم أجمع» (ص ١٤٠). فقد لعبت المفاهيم الأخلاقية البروتستانتية دوراً حيوياً في تطور الرأسمالية. ويرى بيروك (١٩٨٠) أن حركة التنوير المناهضة للمؤسسة الكنسية قد أكدت الروابط التي تربط بين الربوبية dieism، (وهو مذهب ديني عقلاني) والتسلط بالنظام الجمهوري.
- ٣٣ - يفيدنا هيل (١٩٦٤) بأن أعضاء البرلمان الذين كانوا ينتمون إلى جماعة «الأخوة البشرية» كانوا يتطلعون إلى زيادة الدخل القومي بإثراء التجارة، فكان مذهبهم نفعياً. ولم يترددوا في اجتذاب المحدثين لتسخير طاقاتهم؛ فقد كان مذهبهم يدعو للمساواة ولكن بشكل سلبى، وكان يرى أن الصراع العالمي لا ينشأ من الصراع بين المتمردين البروتستانت والملوك الكاثوليك، ولكنه صراع بين مشيئة الله والشيطان، أو هو صحوه الضمير ضد الاستبداد السلطوى (ص ١٢٧).
- ٣٤ - يرى ماكسميليان نونفاك (١٩٦٢) أن ديفو قد يكون استرشد بالنظرية الاقتصادية ليهويز التي تسلم بأنانية الإنسان، فقد قال ديفو في Jure Divino: «إن المصلحة الشخصية هي الميثاق السائد» (ص ٩٤).

المصادر والمراجع:

أ - العربية:

- محمد بن عبد الملك بن طفيل حي بن يقظان، مقدمة لأبي نصر نادر، بيروت: دار المشرق (١٩٨٦).
- عاطف العراقي، الميتافيزيقا في فلسفة ابن طفيل، القاهرة: دار المعارف (١٩٧٩).
- جميل صليبا وكامل عياد، حي بن يقظان لابن طفيل، دمشق: مطبعة جامعة دمشق (١٩٦٢).
- رضوى عاشور: حي بن يقظان، فصول، المجلد الخامس، العدد الرابع، القاهرة ص ص ٢١١ - ٢١٦.
- محمود علي مكي وسهير القلماري، في الأدب، أثر العرب والإسلام في النهضة العربية. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ ص ص ١٥ - ١٢٠.

ب - الأجنبية:

Bibliography

- Andrae, Tor. 1960. *Mohammed The Man and His Faith*, trans. Theophil Menzel (N.Y.: Harper & Row).
- Arberry, A.J. 1957. *Revelation and Reason in Islam* (London: George Allen & Unwin Ltd.).
- 1960 *Oriental Essays* (N.Y.: Macmillan Co).
- Bell, Ian A. 1985. *Defoe's fiction* (London: Groom Helm).
- Bronnie, Paul. 1907. *The Awakening of the Soul* (London: John Murray).
- Curtis, Laura Ann. 1979. *The Versatile Defoe: An Anthology of Uncollected Writings by D. Defoe* (N.J.: Rowman & Littlefield).
- Defoe, Daniel. 1925. *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner, Written by Himself*. Intro. Charles Whibley (London: Constable & Company Ltd.). Vol.I.
- 1925. *Serious Reflections During the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe With his Vision of the Angelick World, Written by Himself* (London: Constable & Company Ltd.). Vol. III.
- Feuerlicht, Ighace. 1978. *Alienation From the Past to the Future* Westport, Connecticut: Greenwood Press).
- Fulbrook, Mary. 1983. *Piety and Politics: Religions and the Rise of Absolutism in England, Wurttemberg and Prussia* (Cambridge: The University Press).
- Gauthier, Leon. (trans.) 1936. *Hayy Ben Yaqzan, Roman Philosophique d'Ibn Thofail* (Beyrouth: Imprimerie Catholique).
- Haller, William. 1939. *The Rise of Puritanism: or The Way to the New Jerusalem as set forth in Pulpit and Press from Thomas Cartwright to John Liburne and John Milton, 1570- 1643* (N.Y.: Harper).
- Halewood, William, H. 1969. "Religion and Invention in Robinson Crusoe". *Twentieth Century Interpretations of Robinson Crusoe*, ed. Frank H. Ellis (N.J. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc.) pp. 79-80.
- Hamlin, Cyrus. 1982. "The Conscience of Narrative: Toward a Hermeneutics of Transcendence", *New Literary History*, XIII. 2 (Winter), pp 205-30.
- Harpham, Geoffrey Galt. 1988. "Conversion and the Language of Autobiography", *Studies in Autobiography*, ed. James Olney (Oxford: The University Press), pp. 42-50.
- Hawi, Sami S. 1947. *Islamic Naturalism and Mysticism: A Philosophic Study of Ibn Tufayl's Hayy Bin Yaqzan* (Leiden: E. J. Brill).
- Hill, Christopher. 1964. *Puritanism and the Revolution: Studies in the Interpretation of the English Revolution of the XVIIth Century* (N. Y.: Schocken Books).
- Ibn Tufayl, Muhammed Ibn Abd el-Malik. 1972. *Hayy Ibn Yaqzan: A Philosophical tale*, trans. with introd. & notes, Lenn Evan Goodman (N.Y.: Twayne Publishers).

- Iser, Wolfgang. 1978. **The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett** (Baltimore: The John Hopkin Press).
- Korache, Riad (trans.) 1982. **Ibn Tufayl, Muhammad Ibn Abd ■ Malik: The Journey of the Soul: the story of Hai bin Yaqzan as told by abu Bakr bin Tufayl** (London: Octagon Press).
- Kruk, R. 1987. "An XVIIIth Century descendant of Hayy Ibn Yaqzan ■■ Robinson Crusoe: Don Antonio de Trezzanio". *Arabica*, XXXIV,3 (November). pp.357-65.
- Ludz, Peter Christian. 1981. "A forgotten Intellectual tradition of the Alienation Concept", **Alienation: Problems of Meaning, Theory and Method**, eds. Felix R. Geyer & David Paul Schweitz (London: Routledge & Kegan Paul), pp. 21-35.
- de Man, Paul. 1979. "Autobiography ■ Defacement", *Modern Language Notes*, 94,5 (December), pp. 919-29.
- Nahas, Michael. 1985. "A Tanslation of Hayy b. Yaqzan by the Elder Edward Pococke (1604-91)", *Journal of Arabic Literature*, AVI,pp. 88-90.
- Nasr, Seyyed Hossein. 1964. **An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines, Conceptions of Nature ■ Methods** (Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press).
- Novak, Maxmillian. 1962. **Economics and the Fiction of Daniel Defoe** (Berkley : University of California Press).
- Ockley, Simon. 1905. **The improvement of Human Reason, Exhibited in the Life of Hayy Ibn Yaqzan: Written in Arabic above 600 years ago, by Abu Ja'afar Ibn Tufayl, in which is demonstrated by what Methods one may, by the mere Light of Nature, attain the Knowledge of things Natural and Supernatural: more particulary the knowledge of God, and the Affairs of another Life. Translated from the Original by Simon Ockley and printed by Edm . Powell in Blackfriars, London 1708. Reprinted, with slight changes by Edward A. van Dyck (Cairo: el-Maaref Printing Office).**
- Olney, James. 1972. **Metaphors of Self: the Meaning of Autobiography** (N.J.: Princeton University Press).
- Pocock, J.G.A. 1980. "Post-Puritan England and the Problem of Enlightenment", **Culture and Politics from Puritanism to the Enlightenment**, ed. Perez Zagorin (Berkley: California University Press), pp. 91-112.
- Rescher, Nicholas. 1967. **Studies in Arabic Philosophy** (Hertford: Stephen Austin & Sons).
- Secord, Arthur Wellesley. 1965. **Studies in the Narrative Method of Defoe** (New York: Russell & Russell Inc).
- Spurr, John. 1988. "Rational Religion in Restoration England". *Journal of the History of Ideas*, XLIX, 4 (Oct.-Dec),pp. 563-586.
- Starr,George A. 1971. **Defoe and Casuistry** (N.J.: Princeton University Press).
- 1975. **Defoeand Spiritual Autobiography** (N.J.: Princeton University Press).
- Wildmann, Georg. 1977. "The Personal Notion of God as Condition of the History of Freedom in the West", **A Personal God?** ed. E. Shillebeek & Bas van Iersel (N.Y.: The Seabury Press), pp 107-13.
- Wolff,Cynthia Griffin. 1968. "Literary Reflections of the Puritan Character". *Journal of the History of Ideas*, IX, 1 (Jan-Mar), pp 13-32.

سقوط غرناطة وأسلوب بدائع السلك

دراسة إشكالية الجانب الجمالى
فى النص العلمى

سليمان العطار *



تقديم

هذا البحث يحاول أن يواجه إشكالية مهمة بفكرة يقترحها الباحث. الإشكالية هي أن كثيرا من الكتب العلمية العربية القديمة قد تميزت بأسلوب معمارى شاب بنيتها العلمية بعناصر جمالية لا علاقة لها بموضوعها العلمى، مما يجعل الفهم المباشر لهذه الكتب باعتبار أنها علمية محضة فهما ناقصا، فهى لم تكتب بحافز علمى فقط، ولكن وراءها حوافز نفسية وعاطفية ودينية بل وطنية (بمفهوم ما للوطن يتفق وعلاقة الإنسان القديم بترابه وأرضه)، مما يجعلها ميدانا للتعبير الذى يتطلب تجاوز اللعبة العلمية إلى التشكيل الجمالى للنص. أما الفكرة المقترحة لهذه الإشكالية فهى تقوم على أن الكتاب العلمى لا تنطلق دلالاته من أسلوبه لكن من منهجه، ومن الدلالات المباشرة لكلية النص باعتباره وحدة لغوية كبرى، اللغة فيها ليست إلا أداة تصوب مباشرة نحو الدلالة العلمية، وتصبح الكلمات مثل الأرقام

والجمل أشبه بالمعادلات الرياضية التى تعطى نتائج نهائية حاسمة للعمليات الرياضية داخل المعادلة. وبالتالي فمنهج المؤلف فى معالجة الموضوع أشبه باستخدام القانون الرياضى تماما يسوق إلى أجوبة عن مسائل علمية. ولكن كتب العلم العربية تخرج عن هذا القانون الرياضى وتجاوز الدلالة الرقمية للغة العلمية نحو دلالات أخرى تنبع من شكل أسلوب أدبى فنى للعمل العلمى، وهذا الأسلوب ينقلب إلى وحدة دالة ذات أهمية جوهرية فى فهم محتويات النص العلمية. وتستقل هذه الدلالة من ناحية، ولكن استقلالها يجعلها أشبه بالمذكرة التفسيرية الملحقة بالقوانين، فهى ليست النص القانونى، ومع ذلك فلا يفهم النص بدونها.

ونطرح فهما للأسلوب فى هذا المقام حتى لا يختلط بالمفاهيم الشائعة لهذا المصطلح إلى مجال دلالى مبين. باختصار: الأسلوب هنا ينبع من عمد الكاتب إلى تأليف كتابه فى شكل بنية معمارية تكشف عن نفسيته

١ -

زخرفية المنهج

يتبعثر الكتاب بعشرة الموثفات المنتشرة في سطح أملس ملون وتتكون من دوائر متتالية كل دائرة داخل الأخرى، وكل واحدة منها تشكل نجمة هي جزء من نجمة أكبر، والنجوم تتبعثر إلى أشكال هندسية بين مثلث ومربع. الكاتب متأثر بالأصول والتفريعات الفقهية لكنها العقلية نفسها التي أبدعت هذا النظام الزخرفي في الفن الإسلامي.

لقد تم ترتيب الكتاب على مقدمتين وأربعة كتب وخاتمة (ليتكون من سبعة أجزاء). كل مقدمة تحتوي عشرين نقطة، أسماها في المقدمة الأولى (عشرين سابقة)، وفي المقدمة الثانية (عشرين فاتحة)، وفيما يتعلق بسوابق المقدمة الأولى تتماسك السوابق على هيئة فقرة واحدة متصلة، وعندما نصل إلى السابقة السابعة تتبعثر السوابق، حيث تنقسم مادة السابعة إلى أربعة أنواع، وفجأة يختتم هذه بعنوان مفاجئ: «برهان وجود»، والسابقة الثامنة تختتم بمفاجأة: «تمهيد». ويتشكل التمهيد من فقرتين مسبوقه أولاهما بـ «قال ابن خلدون»، والثانية «قال»، ليغيب ابن خلدون في قوله. ثم السابقة التاسعة تنتهي بـ «فائدة حكيمية»، تليها فقرة مختصرة عن ابن خلدون، ونعرف ذلك لأنه ينهيها بلفظة «... باختصار»، كأنها عنوان نعيد به قراءة الفقرة في اتجاه عكسي. أما السابقة العاشرة فتنتهي بعنوانين هكذا:

غفلة: قال ابن خلدون: «فقرة من مقدمة ابن خلدون».

قال: «فقرة أخرى من المقدمة».

إنصاف: قال: «فقرة ثالثة من المقدمة».

وتزايد العناوين الختامية على حساب مساحة السابقة الحادية عشرة لتصير:

وقصده الخفى وراء قصده الظاهر من تأليف الكتاب. ومجموع خصائص هذه البنية المعمارية للنص هو مفهومنا لمصطلح الأسلوب في هذا المجال.

والكتاب الذي وقع عليه اختيارنا لتطبيق الفكرة المقترحة لمواجهة الإشكالية المذكورة هو كتاب (بدائع السلك في طبائع الملك) لابن الأزرق. وهو كتاب مهم في نظرنا في اللحظة الراهنة، بسبب احتفال العالم بمرور خمسمائة عام على سقوط غرناطة، وأيضاً على بداية عصر الكشف الجغرافية، وخروج العالم الغربي من إصار العصور الوسطى إلى عصر ذهبي في إسبانيا ونهضة في باقي أوروبا. هل كان سقوط غرناطة أشبه بسقوط الثمرة عند تمام نضجها؛ مجرد حادث رمزي لنهاية موسم حضارة لصالح حضارة أخرى؟ لنا بصدد الإجابة عن هذا السؤال الذي ينبغي أن يطرح بالحاح في هذه الأيام، على الأقل من جانب من يظنون أن الثمرة الساقطة كانت التجسيم المادى لروح حضارتهم. إننا فقط نطرح هذا السؤال لأن كتاب (البدائع) - وستفق من الآن فصاعداً أن نسميه هكذا داخل هذا العمل - أحد عناصر الثمرة الساقطة، وبقية من بقاياها التي تخفت في دهاء صيغ من الاستسلام وعزة النفس من ناحية، والإيمان بقدر تراجيدي من ناحية أخرى. نعم، لقد تخفت في دهاء تشكل من هذين العنصرين، حتى إن القارئ لا يشتم من أول وهلة رائحة لتلك البقايا الموعلة في الوجود منذ ٥٠٠ عام.

إن البنية المعمارية لتشكيل (البدائع) بنية زخرفية تتكون من وحدات متباينة الأحجام والتدوير لكنها متناسبة هندسياً، تغرق في لون أزرق مثل الوحدات الزخرفية للمسجد الأزرق في استانبول. واللون الأزرق هو رمز لمياه المحيط الكوني اللانهائي الذي أغرق غرناطة ويوشك أن يغرق في نظر المؤلف باقي العالم العربي الذي ذهب إليه مستنجداً فوجد الخراب يعم في أرجائه^(١). ونعرض هنا الخصائص الأسلوبية لهذه البنية.

«قلت: وعلى شرط ألا تؤدي القدرة.... وهي الفاتحة الثامنة»:

قال: «إذا تعذرت العدالة وهي الفاتحة التاسعة»،
«تولية.. وهي الفاتحة العاشرة». وتتوالى الفواخج بين
«قال/ قلت»، مع عناوين ختامية.

إن ما سبق يطرح النتائج الآتية:

١ - تنشطر المقدمة إلى مقدمتين، ثم إن كل واحدة منهما تنشطر إلى عشرين مقدمة أصغر إذ إن الكلمتين «سابقة/ فاتحة» ترادفان الكلمة «مقدمة»، ثم أن كل مقدمة أصغر تنأثر إلى مقدمات أصغر، ولعل انتهاء إحدى السوابق بكلمة «تمهيد» ليس إلا لكي تنصب علامة على دلالة العناوين الأخرى على التقديم مهما حملت من دلالات ثوان، وتلك هي آلية الهيكل الزخرفي لبنية كتاب البدائع.

٢ - أن الفعل «قال/ قلت» يمثل مفصلاً يصل الفقرات ويفصلها، بمعنى أنه دقات إيقاعية تحملنا إلى الماضي دائماً، فقد كان في وسع الكاتب أن يقول: (قَالَ/ وأقولُ) ولكنه يدير ظهره للحاضر ووجهه للماضي في معناه الدائم، أي سيطرته على الحاضر، وأيضاً باعتباره غيباً يحمل صور المستقبل ونبوءته. إن شكل الفقرات مسبوقه بقال/ قلت، يذكرنا بـ «خرجة» الموشحة، إننا أمام موشحة تتشكل من «خرجات» تنبثق عنها خرجات مع اختفاء البيت (الأغصان) من هذه الموشحة، فالأغصان من إبداع الوشاح والخرجة مستعارة، ومن ثم توالي الخرجات، هو إعلان لاختفاء الوشاح المبدع، واجتراره للزائل المستعار، لكنه الخالد في الذاكرة.

٣ - أن الرقم (٧) رقم سحري، بهتز عنده الكاتب فيكثر تولد العناوين وتبعثر الموتيفات الزخرفية، كذلك الرقم (٤٠) وهو عام الجماعة من ناحية والتفتت من ناحية أخرى، إنه عام انتهاء الخلافة الراشدة وانفصال

بيان أول: «فقرة تختلط فيها مقدمة ابن خلدون بمصادر أخرى».

بيان ثان: «فقرة مختلطة كالسابقة».

تنبيه: قال: «فقرة مختلطة أيضاً».

قال: «فقرة مختلطة أيضاً».

قال: «فقرة مختلطة أيضاً».

قال: «فقرة من المقدمة».

وينهى السابقة الثانية عشرة كالآتي:

اعتبار: قال ابن خلدون: «فقرة».

قال: «فقرة».

والسابقة الثالثة عشرة تنتهى بـ: تنبيه، بعده قال:

«فقرة» ثم قال: «فقرة» ثم عنوان: استظهار، وواضح أنه استظهار لاعتبار في ثلاثة مواضع: أحدها: «.....»، والثاني: «.....»، الثالث:

«.....»، أي أن الاستظهار ينبثق عن الاعتبار، وهو نفسه ينبثق عنه ثلاثة مواضع، والسابقة الرابعة عشرة

تنتهى بعنوانين: «اعتبار بالخلقة، برهان وجود» بعد

كل منهما فقرة مسبوقه بـ «قال». ثم تماسك السابقة

الخامسة عشرة وكان ذلك ببركة مضاعفة الرقم (٧) في

السابقة (١٤). والسابقة التالية لها ستة وجوه يختفي

فيها الفعل «قال»، ليظهر فجأة الفعل: «قال ابن

خلدون». وتتوالى الظاهرة في السوابق التالية، وتظهر

ثلاثة عناوين جديدة هي: «تعريف/ شهادة واقع/ تعيين».

لا يتوقف إنتاج العناوين ولا حركة الفعل «قال» ينقلنا

من فقرة إلى فقرة ومن سابقة إلى سابقة. وفي المقدمة

الثانية تتوالى فواخجها حتى الفاتحة السابعة، في تماسك

ينهار عند السابعة إذ تنداح في الفواخج التالية حتى

الفاتحة العاشرة، حيث تنتهى كل من الفاتحة

السابعة والثامنة والتاسعة بعبارات تؤدي إلى ذوبان

الفواخج على الوجه الآتي:

أخرى أصغر منها، ويتدفق تيار: «قال/ قلت» دون توقف. وسعود لهذه العناوين بعد قليل لكي نصل في النهاية إلى النتائج الآتية:

١ - أن هيكل الكتاب كاملا (٧ أجزاء) يسير في الخط نفسه ويؤكد ما توصلنا إليه من نتائج في دراستنا لزخرفية المقدمتين.

٢ - أن التبعر والانشطار يسير في خطوط «خارج مركزية: أي أنها تسع، فمقدمة الكتاب مقدمتان، وكل واحدة منهما ٢٠ مقدمة، ثم إن الكتاب أربعة كتب فوق المقدمتين ودون الخاتمة. وهذا أشبه بإلقاء حجر في الماء تتشكل دائرة تندفع منها دوائر نحو الخارج حتى تتلاشى الدوائر جميعا. إن الكتاب يذوب في أيدينا ويتلاشى ويعز علينا الإلمام به وبمساره وبمغزاه بمحاسبته على أنه نص علمي، ومع هذه التركيبة الزخرفية المتلاشية في اللانهائي يقدم لنا عملا أشبه بروايات جويس. إنه كابوس الفناء والزوال والتلاشي. غرناطة تسقط، ومعها يسقط العالم. إن تشرذم الكتاب واندفاعه بعيدا عن المركز نحو المغزى المجهول هو مصير الأندلس الذي اكتمل فيه عنصر الفناء.

٢ -

المصادر

يقول الكاتب في خطبة كتابه (أو مقدمته التي أتبعها بمقدمتين):

«أما بعد، فإن من أشهر ما علم عقلا وسمعا، وجمع فيه بشرط القبول لبرهانه المقبول جمعا، أن الملك صورة العمران البشري وقراره، ومعناه الذي يشتمل عليه فوائد الاحتياج وأسواره. وإنني لما رأيت من ذلك ما هو أنور من شمس الظهيرة، وأجلى في الظهور عند الخاصة والجمهور من القضايا الشهيرة، قصدت إلى تلخيص ما كتب الناس

الدين عن الدنيا بتحول الخلافة إلى ملك عضوض. إنه إذن علامة دالة على مقدمات الملك، واتجاهه إلى التدهور بافتقار طاقة الدين إلى جانب العصبية، كما يكرر الكاتب في أقواله المقتضية من ابن خلدون^(١). ولنا أن نتوقع الوظيفة السحرية ذات الدلالة الكبرى للأرقام في هذا الهيكل الزخرفي.

وبعد المقدمتين تأتي أربعة كتب، كل كتاب من بابين، وحتى يتميز الرقم (٣)، فإن الكتاب الثالث يتشكل من مقدمة إلى جانب البابين، والمقدمة تتحدث عن المحظورات التي تهلك الملك، وهي تبدأ في الظهور في الجيل الثالث للدولة^(٢)، مثلما بدأت تدب في الخلافة الراشدة مع الخليفة الثالث. وهو لا يشير إلى ذلك مباشرة، لكن الأرقام عنده تتحرك في زخرفية رامزة، مثلها مثل العناوين التي تنهال في سيل لا ينتهي.

فـالكتاب الأول ٢ باب - [٣ نظر = نظر/ ١ (٥ مسائل) + نظر/ ٢ (٥ مسائل) + نظر/ ٣ (٢ نوع)] + [٣ طرف = طرف/ ١ (١٠ حكم) + طرف/ ٢ (٢٠ مسألة) + طرف/ ٣ (٣ مقدمة + ٦ فصل + ٢ تميمه)].

فالباب الأول يرادف الباب الثاني؛ حيث إن الطرف يرادف النظر لكن الأنظار والأطراف تمضي في تكاثر من باب إلى باب، وتنوع العناوين تحت كل باب إلى ما لا نهاية. فالنظر الأول من الباب الأول من الكتاب الأول تحول فيه المسائل الخمسة إلى: ٢ مسألة + ٢ صورة + تعريف.

ثم تنسج الكتب تدريجيا وتتنامى العناوين تحت بابي كل منها، فالباب الأول من الكتاب الثاني عشرون ركنا وكمالية، وكل ركن يحمل عناوين مثل: مطالب/ فصول/ عنايات/ أقطاب/ مقاصد/ مراتب/ مناهج/ مقامات/ مسائل/ تكملة/ تنميم/ فوائد مكملة/ أصناف/ مقدمات، وهذه كلها أرقام تتولد عنها عناوين

فى ديوان واحد. من هنا نفهم ابتعاده عن ادعاء العلم بالاجتماع البشرى والسياسة والملك أكثر مما رأى من تجربة حية أكبر من أن تفهم، فحاول أن يفهم ويفهم. ومن هنا تأتى إشكالية كبرى: أنه ليس بعالم سياسة أو ملك، فلجأ إلى تلخيص السابقين، فهو يعتمد عليهم نهائياً. لكن لماذا يفعل ذلك؟ لقد رأى ضرورته، لعله يعصم بلاد المسلمين من تكرار تجربة غرناطة^(٥)، ففى أحد النصوص القليلة التى لم ينسبها لأى مصدر، ونظن أنه له، يضعه تحت عنوان من العناوين الصغرى: «موعظة» يقول:

«فى عاقبة الغفلة... سئل بعض الملوك من الذين سلب عزهم، وهدم ملكهم. فقالوا: شغلنا لذاتنا عن التفرغ لمهماتنا، وفطنا بكفائنا، فأتوا مرافقهم علينا، وظلم عمالنا رعبنا، ففسدت نيائهم لنا، وتمنوا الراحة منا، وحمل على أهل خراجنا فقل دخلنا، وبطل عطاء جندنا، فزالت الطاعة منهم لنا، وقصدنا عدونا فقل ناصرنا، وكان أعظم مازال به ملكنا، استثار الأخبار عنه»^(٦).

إن من يرجع إلى الأسباب الذاتية لسقوط غرناطة لن يجد أكثر مما قاله هذا النص. والمؤلف لا يملك إلا أن يسوقه على هيئة موعظة، ويصمت عن التصريح بأسماء هؤلاء الملوك لأنه يحبهم جبا ليس أقل من التقديس^(٧). ووضع النص تحت هذا العنوان المتكرر «موعظة»^(٨) يجعلنا نرى أحد أهم الأسباب وراء تأليف كتاب فى السياسة لغير عالم بها، فلم يكن أمامه من خلاص من المأزق إلا بالاعتماد شبه الكامل على غيره. فكيف اختار هذا الغير الذى جعله مصادر لكتابه؟ وما دلالة ذلك؟ لقد كانت أهم مصادره أندلسية أو فى حكم الأندلسية (تونسية مثلاً لأن المغرب كله تابع للأندلس حضارياً كما يقر المؤلف بمشاهدته الشخصية فى أكثر من موضع فى كتابه) -

فى الملك والإمارة، والسياسة التى رعيها على الإسعاد بصلاح المعاش، والمعاد أصدق إمارة، على منهج يكشف عن محيا الحكمة قناع الاحتجاب، ويأتى فى تقريره لتهذيب ما فضل من تحريره بالعجب العجائب، لأتحف به من تشوف لهذا الغرض، ولم يعدل فيه من الجوهر إلى العرض، من أمير صدقت فيه رغبته وظهرت، ومأمور وضحت به دلائل الإفادة وبهرت، ولما اشتعل على كثير من أحوال الملك والدول، وأمتع إيراده لمختار مراده من حكم الأواخر والأول، وأبدى من أسرار الخليفة عجائب غريبة، وقرر لها من برهان العقل السليم ما كفاه فى التسليم والشكوك المريبة..... سميته: «بدائع السلك فى طبائع الملك»، عناية بما احتوى عليه من الفوائد الحكمية الاعتبار، والحقائق التى حررها - بأوضح الدليل - من شبهات التضليل نحارير العلماء الأخبار»^(٩).

إن المؤلف ينص على أنه «لما رأى ما هو أنور من شمس الظهيرة» حول أهمية الملك، شرع فى تلخيص ما كتب حول الأمر على يد نحارير العلماء الأخبار. إنه لا يدعى أى شئ أكثر من ذلك. لكن كيف رأى من الأمر «ما هو أنور من شمس الظهيرة» إنها تجربته قاضياً، وربما كاتباً لآخر ملكين حكما غرناطة، وربما رأى آخرين قبلهما. لقد عاش الصراع الأندلسى التراجيدى فى ذروته، ورأى نمو ملك الإسبان والثغام شمله وتمرق مسلمى غرناطة شرادم مع تمرق أسرة بنى الأحمر. لقد عاش تجربة مهولة لا يريد أن يشير إليها قط بشكل مباشر. فالمأساة لم يعد يجدى فيها النصيح أو اللوم لكن أسبابها لازال أمام باقى حكام المسلمين إمكان تلافيها. لقد نصح السابقون ونسوا، وما هو يحاول تذكير الملوك الحاليين والقادمين بجمع أقوال السابقين المنتهية المنسية

المشكلة نفسها التي تقف وراء مصادره الأندلسية. أما المصادر المشرقية فهي مصادر فقهية وكلامية لتدعيم هذا الجانب الوعظي الإقناعي بين مصادره الأندلسية.

أما المصدر الثالث فهو مشترك بين المشرق والمغرب، وإن كان أكثر نقاء في المغرب على يد ابن رشد وأساتذته من فلاسفة الأندلس، وهو الكتب اليونانية المترجمة وأهمها سياسة أرسطو، وبعض الأعمال المجهولة المنسبة لأفلاطون فهو مرة يقول: «قال أفلاطون» ومرة يقول «جاء في الأفلاطونيات». أيضا كثيرا ما يقول: «قال أرسطو». وأخيرا ينقل كثيرا عما يسميه «بالعهد اليونانية».

والمصدر الرابع والأخير هو ثقافته الشعبية والدينية والعامية فهو يورد كثيرا من الحكايات الشعبية التي نظهر في كتب التاريخ وغيرها، كما أنه يورد أقوالا وحكايات فارسية أحد مصادرها عنده ابن المقفع، بجانب كثير من أخبار الخلفاء. أيضا يورد الأمثال والحكم والآثار عن السلف الصالح.

وهذا التعدد للمصادر يوقع المؤلف والقارئ في اضطراب شديد، لكنه يتفق مع البنية الزخرفية للكتاب، ويجعل ظهور الأسماء فيه أشبه بعملية التلوين للموحدات الزخرفية، ثم إن ظهور الأسماء واختفاءها أشبه بالفعل السحري مما يدعم فعل الأرقام. ولكن كيف وفق بين الاتجاهات المتعارضة المذاهب والأفكار والإيديولوجيات؟ إنه يكاد يجيب إجابة صريحة عن هذا في فقرة من كتابه. يقول:

«... فالحمود في التدبير الفاضل اختيار ما هو وسط بين الطرفين المتقابلين في ذلك شأن سائر الأخلاق والأفعال. نعم تتفاوت الأخلاق والطبقات في اختيار الوسط من ذلك تفاوتنا عظيمًا، بحسب اعتبارات لا تنحصر. والضابط الكلي فيه اتباع هداية الطبيعة الفاضلة إليه

وليس ذلك بسبب أندلسيته - ولكن الأندلسيين هم أكثر من ألفوا في علم الاجتماع وعلوم السياسة والتاريخ وعلى رأسهم ابن خلدون ومن قبله ابن حزم الأندلسي. ومن الواضح أن هذه الحقيقة تجعلنا نتأكد من الدلالة التي تتكشف تدريجيا وراء أسلوب الكتاب. ففى حضارتنا الإسلامية العربية كانت الدوافع للتأليف السياسى والاجتماعى والتاريخى على مستوى التنظير أندلسية صرفة تنبثق من واقع لم يشهده الإسلام فى تاريخه القديم قط إلا فى الأندلس. ونقصد فيما يتعلق بهذا الواقع تحوله عن الإسلام والعربية بشكل شامل بعد أن دام تحوله إليهما أكثر من ثمانية قرون.

لقد كان الواقع الأندلسى أشبه بمعمل لتفريخ الدول ثم ذبحها وأكلها وهضمها على مستوى الشمال المسيحى والجنوب الإسلامى متضمنا المغرب كله بما فيه الأندلس. صراع دائم بين حياة الدول وموتها، وبين نموها وضمحلالاتها، والتنامي وتبعثرها. واقع لصراع عجيب بين بدائة محاربة وحضارة تضعف عن الحرب يوما بعد يوم. هذا العمل المنتج للدول والمدمر لها فى أن خلق تراجيديا حقيقية صنعت علم الاجتماع والتاريخ وأرهفت بانبثاق العلوم السياسية والعسكرية فى غير عصرها.

ومن ثم، فسقوط غرناطة وانبثاق إسبانيا الإمبراطورية كان مشهدا آخر «أنور من شمس الظهيرة» رآه الأندلسى ابن الأزرق ولم يره المشاركة الذين أنهوا حروبهم الصليبية بنجاح وتفرقوا لقتال بعضهم بعضا (أترك/ ممالك)، ناسين ما يحدث فى أوروبا مجتربين ماضيهم. هذا دفع بابن الأزرق إلى وعظ المشاركة بخبرة أسلافه الأندلسيين. ولكنه عز عليه أن يشرح مأساة غرناطة فى كتابه، حتى لا يظن المشاركة أنه استجداء جديد لعونهم المستحيل لاستعادة غرناطة أو مساعدتها فى سنواتها الأخيرة، فبقيت المشكلة الحقيقية تحت سطح الكتاب الذى أراد به مخلصا العظة والتذكرة^(٩). إنها

ونعرض الآن لأهم مصادره :

أولا : أبو بكر الطرطوشي : (٤١٥ - ٥٢٠هـ)

ليس من المهم هنا سيرة الرجل ، لكنه ولد بطرطوشة في عصر الطوائف وغادر الأندلس شابا (٢٥) عاما قبل سقوط طليطلة بعام (مثلا غادرها ابن الأزرقي عند سقوط غرناطة) . درس على أهم ثلاثة علماء أندلسيين في عصره : أبو الوليد الباجي وابن حزم وأبو بكر بن العربي ، وانتقل إلى المشرق مستقرا في مصر بعد تطواف قابل فيه الغزالي ، كان له اسم رومانسي : ابن أبي « رندقة » . والاسم رندقة معناه كما يقول ابن خلكان « رد / تعالى » ، وذلك بناء على ما أفناه بعض الإفرنج ، وهو معنى قريب من الحقيقة ، فهو يعني « عد إلى هنا » ، وهو لقب غامض لكنه توشحي (١٣) .

ونفهم شخصية الطرطوشي من نصين حاسمين : الأول حوار بينه وبين أبي بكر بن العربي (واحد من المصادر الهامة لابن الأزرقي) (١٤) في بيت المقدس . ويحكي القصة ابن العربي :

« تذاكرت بالمسجد الأقصى مع شيخنا الفهرى الطرطوشي في حديث أبي ثعلبة المرفوع :

إن من ورائكم أياما للعامل فيها أجر خمسين منكم ، فقالوا بل منهم ، فقال : بل منكم ، لأنكم تجدون على الخير أعوانا » . وتفاوضنا كيف يكون أجر من يأتي من الأمة أضعاف أجر الصحابة مع أنهم قد أسسوا الإسلام ، وعضدوا الدين ، وأقاموا المنار ، وافتتحوا الأمصار ، وحموا البيضة ومهدوا الملة ، وقد قال صلى الله عليه وسلم في الصحيح : « لو أنفق أحدكم كل يوم مثل أحد ذهباً ، ما بلغ مد أحدهم أو نصيفه » فتراجعنا القول ،

برعاية ما يتكفل بصلاح الدين والدنيا بحسب شخص من سائر الطبقات « قل كل يعمل على شاكلته » .

وليس من الصدفة أن تكون الفقرة التالية لهذه العبارة مباشرة : « قال الغزالي » فكأنما ذكر الوسطية ذكره بإمامها المؤصل لها وهو أبو حامد الغزالي ، حيث إن « الغزالي شافعي المذهب في الفقه ، أشعري المذهب في العقيدة ، (وسطى) النظر في الفكر والفلسفة » (١٥) . ومن المعروف أن :

« الشافعي (١٥٠ - ٢٠٤هـ) والأشعري (ت : ٢٣٠هـ) والغزالي (ت : ٥٠٥هـ) ثلاث شخصيات هامة في تاريخ الشقافة الإسلامية عامة ، والفكر العربي خاصة . وترجع أهميتهم إلى تأسيس الوسطية التي يرى كثيرون (ومنهم صاحب كتاب البدائع) أنها أهم خصائص التجربة العربية الإسلامية في التاريخ ، وهي الخصيصة التي تتجسد فيها الأصول التي يتحتم على المجتمعات العربية والإسلامية الاحتماء بها في صراعها ضد أعدائها الساعين إلى القضاء عليها . وإذا كانت مسألة الصفة الجوهرية الثابتة محل نزاع وخلاف ، فإن الثابت تاريخيا أن الشافعي قد أسس الوسطية في مجال الفقه والشرعية ، وأسس الأشعري الوسطية ذاتها ، ولكن في مجال العقيدة . أما الغزالي فقد أسسها (مكملا عمل أستاذه) في مجال الفكر والفلسفة » (١٦) .

والوسطية تؤدي إلى لون من التليفقية ، وإعطاء الهيمنة للنصوص الدينية ، فهي مصدر اليقين ومرجعيتها الأصلية ، بما استتبع ذلك من توسيع لمفهوم النص (١٧) . وهذا بالضبط ما جعل مؤلف الكتاب يعدل من عقلانية ابن خلدون بهيمنة مصادره الفقهية عليها في زركشة ووشى جعلنا بين العقل والنقل نحس بقطرات من الدم الغرناطي الأندلسي تسيل على الورق في نقط حروف سوداء تغطي الحمار القاني .

وتحصل ما أوضحناه في شرح الصحيح ،
 وخلاصته : أن الصحابة كانت لهم أعمال
 كثيرة لا يلحقهم فيها أحد ، ولا يلدنيهم
 فيها بشر ، وأعمال سواها من فروع الدين
 يساووهم فيها في الأجر من أخلص
 إخلاصهم ، وخلصها من شوائب البدع
 والرياء بعدهم ، والأمر بالمعروف والنهي عن
 المنكر باب عظيم هو ابتداء الدين والإسلام ،
 وهو أيضا انتهاءه ، وقد كان قليلا في ابتداء
 الإسلام ، صعب المرام ، لغلبة الكفار على
 الحق وفي آخر الزمان أيضا يعود كذلك ،
 لوعده الصادق صلى الله عليه وسلم بفساد
 الزمان وظهور الفتن ، وغلبة البطل ، واستيلاء
 التبديل والتغيير على الحق من الخلق ،
 وركوب من يأتي سنن من مضى من أهل
 الكتاب ، كما قال صلى الله عليه وسلم :
 «لتركين سنن من قبلكم شبرا بشبر، وذراعا
 بذراع، حتى لو دخلوا جحر ضب خرب
 لدخلتموه» ، وقال صلى الله عليه وسلم :
 «بدأ الإسلام غريبا، وسيعود غريبا كما بدأ» .
 فلا بد والله تعالى أعلم بحكم هذا الوعد
 الصادق، أن يرجع الإسلام إلى واحد، كما
 بدأ من واحد، ويضعف الأمر بالمعروف والنهي
 عن المنكر، حتى إذا قام به قائم مع احتواشه
 بالخاوف، وباع نفسه في الدعاء إليه كان له
 من الأجر أضعاف ما كان لمن كان متمكنا
 منه معانا عليه بكثرة الدعاة إلى الله تعالى ،
 وذلك قوله : «لأنكم تجدون على الخير أعوانا،
 وهم لا يجدون عليه أعوانا» ، حتى ينقطع
 ذلك انقطاعا باتا لضعف اليقين، وقلة الدين ،
 كما قال صلى الله عليه وسلم : «لا تقوم
 الساعة حتى لا يقال في الأرض الله الله» ،
 يروى برفع الهاء ونصبها، فالرفع على معنى

لا يبقى موحد يذكر الله ، عز وجل ، والنصب
 على معنى لا يبقى أمر بمعروف ولا ناه عن
 منكر يقول : أخاف الله ، وحينئذ يتمنى العاقل
 الموت ، كما قال صلى الله عليه
 وسلم : «لا تقوم الساعة حتى يمر الرجل
 بقبر الرجل فيقول : يا ليتني كنت
 مكانه» (١٥) .

إن ابن العربي وأبا بكر الطرطوشي يحكمان النص
 الديني في قراءة الواقع ، ويتصوران حتمية تاريخية نابعة
 من هذا النص ، وهو مذهب أستاذهم الغزالي كما
 أسلفنا ، والثلاثة وراء وسطية ابن الأزرقي . لكن ابن الأزرقي
 - فيما يبدو - لم يجد ذلك مقنعا تماما لمواجهة المسألة
 الكبرى التي أغلق بها وجود حضاري اسمه الأندلس
 العربية الإسلامية فلجأ لابن خلدون ، باعتباره نصا -
 اكتسب قداسة - في ظل مبدأ الاتساع بالنص الديني
 الذي أخذ به الثالوث (الشافعي - الأشعري - الغزالي) .
 وهكذا صارت عقلانية ابن خلدون نصا داخل نصوص
 أخرى تفسرها ، وهذه بدورها تفسر بها ، فاختلط الحابل
 بالنابل ، وكأنه يوم الحشر بصير كتابا . إن مأساة الغرناطي
 المهاجر ، وهو في أرضه الباحث عن ملجأ أو أمل ، ليس
 له فحسب ولكن لكل قومه تختلط رؤاه للعالم فلا تدرى
 أمى أشراط الساعة (الطرطوشي) أم هي أشراط قيام
 الدول وسقوطها (ابن خلدون) . من هنا كان الطرطوشي
 يوازى ابن خلدون ويضاده ؛ كلاهما يحاول أن يفسر
 التاريخ ، الأخير بالعقل والأول بالنقل ، فجاء موقف ابن
 خلدون من سابقه الطرطوشي واضحا حيث يسمه
 بمعالجة ما يعالجه ابن خلدون نفسه لكن بالوعظ
 (النص الديني) . ومن التعارض : (ابن خلدون/
 الطرطوشي) تحقق هدف ابن الأزرقي في مواجهة كارثة
 كبرى : سقوط العقل أمام النقل ، وسقوط النقل أمام
 العقل ، فليس من تفسير واضح عند أى من الرجلين
 لهول الكارثة ، فسقطا معا في تلفيقية ظاهرة تخفى

خلدون باعتباره نصّاً «من إلهام الله»، لكن الطرطوشي لا يرفع بالبراهين الطبيعية حججا، فإن وسطية ابن الأزرق تقوم على ضابط كلي فيه «اتباع هداية الطبيعة الفاضلة إليه برعاية ما يتكفل بصلاح الدين والدنيا»^(١٧). فكأنه أراد تلافي خطأ الطرطوشي المشار إليه عند ابن خلدون في وسطية جديدة تتسع بالنص الديني ليشمل نص ابن خلدون من ناحية، ولينضبط هذا الشمول بهداية الطبيعة الفاضلة.

ثانيا: عبدالرحمن بن محمد بن خلدون .

يصف المقرئ في موضعين كتاب (البدائع) أنه تلخيص لمقدمة ابن خلدون مع زوائد كثيرة عليه^(١٨). أى أنه زاد عليه زيادة كبيرة نافعة^(١٩). وبالتالي فالمقدمة طبقا لذلك هي أهم مصدر من مصادر (البدائع)، وأنا أخالف المقرئ في ذلك، فالمقدمة تمثل عقلانية البدائع الذائبة في لاعتقالاته، كما أن الطرطوشي (والآخرين) يمثلون اللاعقلانية الذائبة في العقلانية. فالمقدمة تمثل قطبا موجبا في البدائع أمام قطب سالب فهي نصف المصادر ونصف الكتاب، لكنها لم تعد مقدمة ابن خلدون، فقد فقدت سياقها وروحها، وصارت مبعثرة داخل زخرفية النص. لكن من هو ابن خلدون؟ وكيف صار مصدراً لابن الأزرق؟

ابن خلدون عبقرية فذة لا يمكن تصور وجودها في زمانها إلا عند تصور الصحوة التي تسبق الموت. إن ابن خلدون هو أول مفكر في العالم يخرج على المنطق الصورى الأرسطى^(٢٠)، وقد استغرق العالم قرونا طويلة حتى يصل إلى الخروج على هذا المنطق، ولأزال عالمنا العربى الإسلامى ليومنا هذا غارقا فى صورة المنطقية^(٢١). وابن خلدون هو أول عالم عربى - وأيضا أول مفكر فى العالم - يخرج على الطريقة المدرسية الخاصة بعلم القرون الوسطى مبتدعا طريقة للبحث تعتمد على الاختيار النقدى والتحليل المقارن واستنباط

زخرفية الفن الإسلامى التى تحاول أن ترى العالم الآخر المجرد فى بنية تجريدية تقوم على تكرار الموتيف من ناحية وتضاد الألوان من ناحية أخرى.

ويؤكد التعارض: (ابن خلدون/ الطرطوشي) ما يورده ابن خلدون فى مقدمته:

«وكذلك حوّم القاضى أبو بكر الطرطوشى فى كتاب سراج الملوك. وبوبه على أبواب تقرب من أبواب كتابنا هذا (يقصد المقدمة) ومسائله، لكنه لم يصادف فيه الرمية، ولا أصاب الشاكلة، ولا استوفى المسائل، ولا أوضح الأدلة، إنما يبوب الباب للمسألة ثم يستكثر من الأحاديث والآثار، وينقل كلمات مفرقة لحكماء الفرس مثل بزرجمهر، والموبدان، وحكماء الهند، والمأثور عن دانيال وهرمس، وغيرهم من أكابر الخليفة، ولا يكشف عن التحقيق قناعا ولا يرفع بالبراهين الطبيعية حججا، إنما هو نقل وتركيب شبه بالمواعظ، وكأنه حوّم على الغرض ولم يصادفه ولا تحقق قصده، ولا استوفى مسائله. ونحن ألهمنا الله إلى ذلك إلهاما، وأعثرنا على علم جعلنا بين نكرة وجهينة خبره، فإن كنت قد استوفيت مسائله وميزت عن سائر الصنائع أنظاره وأنحاء فتوفيق من الله وهداية، وإن فاتسى شىء فى إحصائه واشتبهت بنسبه، فللناظر المحقق إصلاحه، ولى الفضل لأننى نهجت له السبيل، وأصلحت له الطريق، والله يهدى بنوره من يشاء»^(٢٢).

ومادام الطرطوشى كذلك فى رأى ابن خلدون، ومادام عمل ابن خلدون من إلهام الله، فابن الأزرق قد أصاب بهما هدفه من الوعظ تارة، ومن الاستعانة بابن

الحقائق بالأسلوب المنهجي الحديث^(٢٢). وفي الوقت نفسه تبدو هذه الفروق الحقيقية بين ابن خلدون ومؤلفات سابقه شديدة الوضوح، فهو لا يمسون فقط بعض المسائل التي وضع أساسها ابن خلدون، بوصفها نظرية متكاملة، فقبل الرجل وجدت بعض مفاهيم علم تدوين التاريخ والديانات والسياسة، أما ابن خلدون فقد ابتدع أول معنى علمي تاريخي اجتماعي^(٢٣). إن أفكار ابن خلدون صالحة إلى اليوم وأعيد اكتشافها في أوروبا في القرن الثامن عشر، فظل كل فريق إيديولوجي يفسرها لصالحه، فهو تارة مونتسكيو فرنسا، وتارة أخرى أستاذ مكيافيللي بل أفكاره أقرب إلى أفكار النهضة من مكيافيللي. لقد صار ابن خلدون مدرسة تتشعب منها مدارس أخرى. لكن يجمع الباحثون على أصالة أفكار ابن خلدون وأهميتها القصوى وسبقها - بلا جدال - لغيرها من أفكار معاصريه ولاحقيه على مدى قرون^(٢٤). لقد نجح ابن خلدون في نقل التاريخ من واقعه القصصى الوصفى الشائق إلى مستوى النظر والتحقيق والتعليل الدقيق للكائنات ومبادئها، والعلم العميق بكيفيات الوقائع وأسبابها، فالتاريخ لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يعد في علومها وخلق. وانطلاقاً من هذا التحديد الموضوعي اهتم ابن خلدون بالتاريخ بوصفه غاية في ذاته. والتاريخ يحتاج لمعونة علوم أخرى موجودة مثل الجغرافيا والعلوم الإنسانية، وعلوم اضطر ابن خلدون أن يستدعها ابتداءً مثل علم السوسولوجي، وعلم الاقتصاد^(٢٥). إن المنهجية التاريخية عند ابن خلدون تقيم علاقة عضوية بين أحداث التاريخ والممران البشرى، ولذلك اعتبر المؤسس لفلسفة التاريخ قبل فيكو الذي عاش بين ١٦٦٦ - ١٧٤٤، لأنه على غير عادة المؤرخين القدامى الذين شغفوا بوصف الأحداث والوقائع فقط، يهتم أساساً بدراسة العلاقات الداخلية للأسباب والنتائج في حياة الدول والمجتمعات^(٢٦).

فابن خلدون إذن كما أسلفنا «الصحوة التي تسبق الموت»: موت حضارة عظيمة سادت العالم هي الحضارة

العربية التي بدأت مع ظهور الإسلام، الذي وحد العرب وألهمهم مبادئ عظيمة فساروا في الآفاق بنشرونها، ويقيمون دولة تعالج كل القضايا معالجة موضوعية عملية، ولكن مع مضي الزمن وبسبب تأخر ظهور مثل ابن خلدون تأكلت هذه الدولة، ونسى الناس روح الدين وشعلة مبادئهم أمام سيطرة إسلام فقهي يقوم على الصورية ويمعن في الغيبة:

«ولهذا استقبل علماء الدين مقدمة ابن خلدون استقبالا عدائياً، ففي تونس كان القرن الرابع عشر عصر سيطرة الطبقات الرجعية من رجال الدين الإسلامى على بلدان المغرب، وكان عصر التطور النهائي للترمت والتعصب الدينى، عصر المطاردة والاضطهاد لأولئك العلماء الذين كانوا يشتغلون بالعلم، والذين لم يكونوا مرتبطين مباشرة بطبقة رجال الدين. وكان الاحتفاء بالمذهب المالكي المحافظ، ذى التزمت الدينى الشديد، الذى ارتبط اسمه باسم ابن عرفة أولاً وقبل كل شيء... وكان شخصاً نشيطاً محباً للسلطة... حتى صار لا ينازعه فى نفوذه على المسائل الثقافية والتشريعية منازع لا فى أفريقية وحدها، بل فى بلدان المغرب جميعاً، وفى الأندلس كذلك. ولقد أدرك ابن عرفة مادىة ابن خلدون بطريقة أوفى مما أدركها المؤلفون البورجوازيون الأوروبيون فى القرنين التاسع عشر والعشرين (فقد رأوا أن أفكاره إسلامية)، وبقسوة المتعصب المقتنع طارد ابن عرفة ابن خلدون، معلناً خطره على شخصية الدولة»^(٢٧).

ويفر إلى مصر حيث توجد درجة أعلى من التسامح ولكن تعيينه قاضياً لقضاة المالكية، وتشده مع الفساد ولاسيما بين عليّة القوم من الفئات الإقطاعية

منهمزومون يأكلون بعضهم بعضا، لكي يصبحوا طعاما سائغا. إنه لا يكاد يصدق ما صار واقعا ويتعلق بقشة هشة: إحياء فكر ابن خلدون وقتله في الحال لصالح سياق تاريخي يعجز عن فهمه. ونورد مثلا لذلك:

فهو يورد نصا لابن خلدون عن وجوب الإمامة وشروطها فيضع استثناء للغزالي والشيخ عز الدين، ثم يشير إلى شرط النسب القرشي^(٢٩)، ويبدأ الفاتحة العاشرة من المقدمة الثانية هكذا:

«عند القاضي أبي بكر وجماعة من الفرق حتى غلا بعضهم فقال: لو استوى قرشي ونبطي في شروط الإمامة لرجح النبطي، لقربه من عدم الجور والظلم. ووجه ذلك ابن خلدون، وإن كان خلاف قول الجمهور بما حاصله: إن قصد الشارع في اشتراطه، ليس لمجرد التبرك به، وإن كان ذلك حاصلا، بل لرفع التنازع به، لما كان لقرش من العصبية والغلب، وقصد ذلك لا يختص بجيل ولا عصر فمتى وجدت العصبية في القائم بأمر المسلمين كانت هي العلة المشتملة على المقصود من القرشية، لاسيما وقد تلاشت عصبيتها شرقا وغربا، ولا يلزم ذلك في جميع الآفاق، كما كان في القرشية لقوتها حيثذ على ذلك، بل يختص الآن كل قطر، بمن له فيه عصبية غالبية.

قال: وإذا نظرت سر الله في الخليفة لم تبعد هذا، لأنه تعالى جعل الخليفة نائبا عنه في القيام بأمور عباده، مخاطبا لهم بذلك، ولا يخاطب بأمر، من لا قدرة له عليه.

قال: والوجود شاهد بذلك، فإنه لا يقوم بأمر أمة أو جيل إلا من غلب عليهم. وقل أن

السياسية التي يجر فسادها إلى التدهور الاقتصادي، وإلى ركود الحياة الاجتماعية، وإلى القمع الاستبدادي لكل مبادرة اجتماعية أو اقتصادية للطبقات المضطهدة، وإلى الاضطهاد العنيف لظهور أية فكرة علمية، أدى إلى الدس عليه عند السلطان، ومقاومة أفكاره، وما عدا بعض التلاميذ الذين أعجبوا بابن خلدون في مصر مثل المقرئ، فإن أحدا لم يفهم مقدمة ابن خلدون، ولم تثمر ثمرتها المرجوة، وصارت إلى خزائن الكتب لتموت هناك ما عدا بعض الالتفاتات إليها بين الحين والحين، حتى اكتشف أمرها الأوروبيون في القرن الثامن عشر^(٢٨).

ويأتى ابن الأزرق، وهو قريب عهد بابن خلدون، ويقف مفزوعا أمام ما يحدث في العالم العربي من كوارث، ويرى في مقدمة ابن خلدون تفسيراً لما يحدث، لكنها مهمة وغير مفهومة بل مرفوضة من الفقهاء المتزمين، لكنه يحس بغية التفسير الديني بها، ولعل هذا كان سبب رفض المقدمة. وهو يريد تدوير الناس، فقام بإحياء المقدمة ولكن بطريقة زخرفية فقد بعثرها في كتابه وأفقدتها سياقها لصالح سياقه الوسطي الديني، وأورد النصوص منها إما حرفية أو ملخصة أو مفسرة، ومضى ينقب في كتب الفقه وأصول الدين، والكلام والتصوف بل الفلسفة ومصادر الثقافة الأخرى ليجد وسائل لتحويل نصوص المقدمة إلى نص متفق مع الفقه والدين. إن ما يحدث للمقدمة بالضبط هو ما حدث للنص الإسلامي نفسه حيث تحول إلى مجموعة من القواعد الفقهية الصورية أو إلى سلم من الأخلاق الطوبائية البعيدة المثال. وهكذا يضع الجانب الموضوعي للمقدمة في الجانب الفقهي والطوبائي كما يقلت من أيدنا هذا الجانب الأخير في موضوعية المقدمة. إننا أمام لعبة أرايسكية من الموضوعية واللاموضوعية. إن اللامعقول يصير معقولا والمعقول يصير لامعقولا. هذه الزخرفية تكشف عن ذات معذبة بين شقى رحي العصر، عدو منتصر وعرب

يكون الأمر الشرعي مخالفا للأمر الوجودي، بل لا يكون كذلك البتة.

قلت: وهذا تقرير في غاية الحسن، ونهاية البراعة والتحقيق.

وقوله: وقل أن يكون الأمر الشرعي مخالفا للأمر الوجودي، بل لا يكون كذلك البتة.

وقاعدة:

إن كل أصل علمي يتخذ إماما في العمل فشرطه أن يجرى العمل به على مجارى العادات في مثله، وإلا فهو غير صحيح. شاهد عليه لذلك حسبا قرره الإمام أبو إسحاق الشاطبي رحمه الله، وله في بعض تقييداته حسبا ألفيته بخط شيخنا الأستاذ العلامة أبي إسحق بن فتوح رحمه الله متقولا من خطه: تنزيل العلم على مجارى العادات تصحيح لذلك العلم، وبرهان عليه إذا جرى على استقامة، فإذا لم يجر فغير صحيح^(٣٠).

ويستمر بين (قال وقلت) موردا لأقوال فقهاء متعددين أهمهم الطرطوشي حتى تنتهى المقدمة الثانية^(٣١).

ونعرض مثالا آخر: فهو في النظر الأول من الباب الأول «في حقيقة الخلافة» يمضى هكذا:

«وفيه مسائل: المسألة الأولى: تقدم ما يدل على أن المراد بها وبالإمامة راجع إلى النيابة عن الشارع.... المسألة الثانية: يمضى القائم بهذا المنصب خليفة....

قال ابن عرفة: ...

قلت:

قال: (يقصد ابن عرفة على عادته الزخرفية

السحرية بغياب القائل في فعل القول تماهيا في شخص الراوى عامة)....

قال ابن خلدون:

قلت: وتنشأ هنا فروع:

أحدها: قال الماوردي:

الثاني: قال النووي: ...

قلت: حكاه الماوردي عن الجمهور قال:

الثالث: قال البغوى:

المسألة الثالثة: ... لها مدلولان:

أحدهما: (كلام صاحب البدائع)

والثاني: (كلامه)

قال ابن خلدون: ...

تنبيه: قال (ابن خلدون)

قلت: كلام صاحب البدائع + الغزالي

المسألة الرابعة: كلام صاحب البدائع ملخصا ابن خلدون.

تنبيه: كلام صاحب البدائع.

قال ابن خلدون: «....»^(٣٢).

ويستمر هكذا، وبعد إيراد كلام له يمضى في استدراك زخرفي^(٣٣) تعيين تغيير: قال ابن خلدون: كما كان الأمر لعهد معاوية رضى الله عنه... والصدر الأول من خلفاء بنى العباس.

قلت: يشهد له (لابن خلدون) حديث: «الخلافة بعدى ثلاثون، ثم يكون ملكا».

قال عياض: «فكانت كذلك مدة الحسن رضى الله عنه».

كأنما ابن خلدون كان في حاجة إلى «جواز سفر

الثاني: حكمته ذاتية المؤلف ورؤيته الزخرفية للعالم وخبرته في صحة بنى الأحمر في غرناطة، وثقافته الفقهية والفكرية البعيدة الموسوعية. فهو يريد - ودائما متماها في ثياب غيره - أن يطلق هذه الذات من عقالاتها لتقول كلمتها ثم تمضي. إنه يريد أن يخاطب الأمير والمأمور والخاصة والسوقة بعلم كلهم في حاجة إليه. لكنهم لا يعون ما وعى وما هو أنور من شمس الظهيرة عنده، ذلك العلم هو علم «السياسة». وكان أمامه مقدمة ابن خلدون، حاول أن يعرضها منجمة تحت ظل الفقه والشريعة، ثم قضيا عاشها بنفسه في غرناطة والمغرب أدت إلى سقوط غرناطة وخراب فاس ومعظم المغرب. إن هذه القضايا الأخيرة مليئة بالعاطفة الذاتية التابعة من إيمانه الديني العميق، ولم يجد أن ابن خلدون قد عالجها معالجة تستجيب لتدفقه العاطفي، أو لم يجدها عند ابن خلدون البتة^(٣٥).

ويتضح ميله العاطفي هذا مع تلك القضايا أكثر ما يتضح في الكتاب الثالث «فيما يطلب به السلطان تشييدا لأركان الملك وتأسيسا لقواعد وفيه مقدمة وبابان»:

فالمقدمة في التحذير من محظورات تخل بذلك المطلوب شرعا وسياسة^(٣٦). وتلك المقدمة تشمل:

المحظور الأول: وهو الهوى: ويذم المؤلف الهوى ويحذر منه ويورد حوله أقوالا للشيخ أبي إسحق الشاطبي، والغزالي، وحكاية عن الرشاطي. يضع الشاطبي الهوى مقابلا للشريعة، والغزالي يجد فيه أصل كل فتنه وفضيحة وذنوب وآفة وقعت في خلق الله تعالى من أول الخلق إلى يوم القيامة^(٣٧). وبالتالي فهو وراء سقوط غرناطة.

المحظور الثاني: الترفع عن المداراة، وكأنه يبيح المداراة، وبها عاشت مملكة غرناطة في سلام نسبي وسط بحر من أعداء أقوياء متممين^(٣٨). ويستعين بأحاديث وشعر وتمثيل.

فقهياً، ليدخل به عالم ابن الأزرق، ويمتحن علمه بالعادات فإن وافقها فهو صحيح وإن لم يوافقها فهو غير صحيح. لم يكن أمام ابن الأزرق من سبيل إلا هذا السبيل: إخضاع ابن خلدون تماما للسلف الصالح من الغزالي إلى الطرطوشي وأبي بكر بن العربي وابن حزم، وغيرهم؛ جمهرة لا حصر لها من الفقهاء. لقد لجأ ابن الأزرق لابن خلدون في محتته كي يقتاله، فهذا عصر الاغتيال!

ثالثا: نخبة من الفقهاء الأندلسيين والمشاركة

ليس في وسعنا أن نحصى في هذه المقالة المحدودة هؤلاء الفقهاء والعلماء الذين استعان بهم ابن الأزرق. إنهم يشغلون مساحة تمتد من عصر الرسول حتى عصر المؤلف، هذا فيما يتعلق بالزمان، أما المكان فهم يشغلون مساحة من الأرض تمتد من الأندلس إلى أقصى المشرق، وأما من ناحية الاتجاهات والمذاهب فقد انفتح على الجميع وإن كان قد غلب عليه الأندلسيون بفقهمهم المالكي الذي هو مذهبه. الجميع لهم القداسة نفسها ماداموا قد صاروا سلفا صالحا. وهذا التعدد الزمني والمكاني والمذهبي جعل من الكتاب مرقعة صوف، وجعل من القارئ قائد جيش يستعرض صفًا لا ينتهي من الوجوه. وهذا التعدد خضع لمعيارين:

الأول: حكمته مقدمة ابن خلدون، فهو يريد أن يلبسها عباءة الفقه والشريعة، وهي في جنوبها المادى وتمردوا على العصر تحتاج لجهودات كل المذاهب والعقول حتى يهدئ من استعصائها على مذهب واحد قد ينتهي باتهام صاحبها «ابن خلدون»، وتابعه المعجب به «ابن الأزرق» بالإلحاد، وقد سبق ابن عرفة باتهام ابن خلدون بالإلحاد وباتهام المصريين بقلة المعرفة والاستهانة بشأن القضاء وتابعه في ذلك أهل المغرب لما عرفوا بتولية ابن خلدون منصب القضاء^(٣٩).

المحظور الخامس: الغفلة عن مباشرة الأمور، ويورد قولاً لابن رضوان المغربي المعاصر لابن خلدون يتحدث فيه عما وجهته كتب التاريخ من اتهام بالغفلة للملوك بني الأحمر. وينهى هذا القول بالموعظة التي سبق إيرادها عن سؤال بعض الملوك من الذين سلب عزهم وهدم ملكهم فأجلبوا عن ذلك بغفلتهم لما انشغلوا به من ملذات^(٤٢).

ثم يأتي الباب الأول في جوامع ما به السياسة المطلوبة من السلطان ويفزع هنا «في مهمة» تعريفية ووعظية خبرة غرناطة والأندلس مركزاً على أضرار سلبات السياسة الهدامة. ويتابع في الباب الثاني الشيء نفسه. ويختفى ابن خلدون نهائياً، ليظهر ابن الأزرق بأحاديث وآيات قرآنية مع الطرطوشي وابن رضوان وابن الحاج من المغرب والجاحظ وابن المقفع. إن الكتاب الثالث هو أوضح أقسام البدائع الذي استقل فيه المؤلف عن ابن خلدون. وحاول أن يصب مواجده الأندلسية الغرناطية. وتحس أن الكاتب لا يكاد يقترب من مسلك غرناطة النصريين حتى يدعو لهم ويظهر أقصى آيات الاحترام، وهذا يدفعنا لإحساس أعمق، وهو أن الكاتب يخشى أن يثير القضية حتى لا تعلق الاتهامات لأهل غرناطة بأنهم باعوا أرضهم وتهاونوا في الدفاع عنها وسلموها للعدو. إن الاتهامات نفسها توجهها العامة (وأحياناً بعض الخاصة) اليوم للفلسطينيين، وما أشبه اليوم بالبارحة! إنه يرجو أن يسمع أكثر من رغبته في أن يعبر عما تجيش به نفسه. لكن الموضوعات كلها في هذا الكتاب الثالث ليست إلا شفرة نقرأ خلال فكها قصة غرناطة.

ويظهر ابن خلدون فجأة في آخر الكتاب بإيراد رسالة جامعة لسياسة الملك كتبها طاهر بن الحسين لابنه عبدالله عندما ولاه المأمون ولاية مصر^(٤٣). إن الرسالة ليست لابن خلدون لكن صاحب (البدائع) أراد ظهور اسمه في أول الرسالة وآخرها حتى لا يفقد بنيت الزخرفية وحتى لا يوجد فراغ في الهيكل العظمى للكتاب، إنه

المحظور الثالث: قبول السعاية والنميمة ويورد أقوالاً للغزالي والطرطوشي وابن حزم وحكايتين. والأهم هنا قول ابن حزم: «ما هلكت الدول ولا انتقصت الممالك، ولا سفكت الدماء، ولا هتكت الأستار بغير النمائ والكذب، ولا أكدت البغضاء إلا بهما. ثم لا يحظى صاحبها إلا بالمقت والخزى والذل»^(٤٤). إن ابن حزم شخصياً قد عانى من ذلك معاناة قاسية، ومثله أعظم مفكرى الأندلس ورجالات الدولة. وأخطر مثل لذلك نميمة ابن زمرك ضد ابن الخطيب، وانتهت باغتيال ابن الخطيب، ثم لقي ابن زمرك المصير نفسه في سلسلة لم تنته إلا بسقوط غرناطة وغرق الجميع.

المحظور الرابع: اتخاذ الكافر ولياً، وهذا المحظور خبرة أندلسية وغرناطية عميقة فيه تم استرداد الإفرنج لمعظم الأندلس بدون حروب. ويقصد بالكافر هنا العدو. وتتضح هذه الخبرة الغرناطية الأندلسية فيما يحكى عن دخول الطرطوشي على الخليفة بمصر ومعه وزير له كافر، فأنشده هذين البيتين:

يا أيها الملك الذى جوده

يطلبه القاصد والراغب

إن الذى شرفت من أجله

يزعم هذا أنه كاذب

قال بعضهم: قيل لعيسى بن عياهل البيهقي، لو كلفت أن تدخل بين أذفونش (ملك قشتالة) ووزيره اليهودى، ما كنت تقول؟ فأنشد يقول:

يا ناصراً دين المسيح بسيفه

وبذا حماء جدوده وأبوه

إن الذى نصرت جدودك دينه

زعم اليهود بأنهم صلبوه^(٤٥)

إن في البيتين شيئاً من النصفة والإعجاب بالملك القشتالي، لكن الآيات توحى بقرب انتهاء التعايش بين المسلمين والمسيحيين واليهود في الأندلس كما يقول أميريكو كاسترو^(٤٦).

اسم ابن خلدون ومقدمته، اللذين سوف يسيطران على الكتاب الرابع تحت عباءة الفقه.

ويختتم (مسكة الختام) صاحب البدائع كتابه تبركا بالرسول في حديث عن صدق نبوته وفضله، لكي يتأسي به الحاكم والمحكوم.

رابعا: الكتب اليونانية المترجمة بجانب ثقافته الشعبية والدينية والعامة:

إن هذا المصدر يضيف صبغة أدبية وفلسفية وأسطورية على الكتاب. فهناك الحكايات التي لا تنتهي عن ملوك الفرس والعرب والعجم والروم، وهناك الأمثال والأشعار. إن هذا المصدر يجعل تماسك النص يتطاير في أشعة موسيقى الشعر وقوافيه، كما أنه أيضا يشغلنا عن التفكير في محتواه العلمي أمام حكاية تشدنا عن عالم الواقع الحقيقي إلى عالم الواقع الرمزي.

٣ -

تفتت اللغة

إن الكتاب من أوله إلى آخره يحتوي على نصوص حرفية لأصحاب المصادر أو نصوص ملخصة أو مشروحة، وفي جميع الحالات يحتفظ المؤلف باللغة الأصلية لأصحاب هذه المصادر، فلا نكاد نسمع أسلوبا محددا حتى نتقل منه إلى غيره. كل نص لا يماسك مع ما يليه ولا يؤدي إليه ولا يتفق معه في معجمه وفي خصائصه التركيبية والإيقاعية، وحتى هذه النصوص على قصرها متباعدة في داخلها، فهي تزخر بتضمين الأحاديث والآيات القرآنية وأقوال السلف الصالح والأمثال والأشعار. إننا أمام معرض لاتجاهات أسلوبية متعددة. وحيث إن المصادر تتكرر في كثرة فإن الأساليب تتكرر فتحدث إيقاعا للنص يخرج من دائرة التنافر

الإيقاعي المتوقعة. كما أنه ينتقل من النشر العلمي إلى النشر القصصي، ومن النشر عامة إلى الشعر. ومن الحديث إلى القسرآن. ومن النص الأصل إلى النص المترجم (اليونانيات). ولا يمسك هذه اللغة إلا القافية - إذا صح التعبير - التي تبدأ بها النصوص: «قال / قلت». إنها دقات على أبعاد تكاد تكون متساوية، وهي تدعم الإيقاع الناجم عن تكرار الأسلوب الواحد بتكرار العودة إلى المصدر صاحب هذا الأسلوب. ومع ذلك فهذا الإيقاع لا نهائي رتيب يئن من فرط التمزق، وكأنه عالم الفناء. لقد تشرذم أهل غرناطة وانتشروا في الآفاق بين آخرين، كأن عالم اللغة هو العالم العربي (المغربى منه خاصة)، وقد صار مبرقشا بقطع زخرفية أندلسية. إن وحدة الأسلوب هي العالم الغارق الذي اختفى ولن يعود.

وتماسك اللغة مرة أخرى تماسكا وهميا داخل الحكاية الإطار التي تشبه حكاية (ألف ليلة وليلة) الإطار (قصة شهرزاد مع شهريار). الحكاية الإطار هنا هي العناوين التي تنبثق عن بعضها في انفجارات ذرية، تزداد بها كل لحظة الشظايا صغرا وتفتت حتى تتلاشى في العناوين الاستطرادية الصغرى التي تظهر مثل المفاجأة الخاطفة داخل عناوين أكبر. لقد تحدثنا عن ذلك في الخصيصة الأسلوبية الأولى (زخرفية المنهج). ونذكر القارئ بذلك. فهو في الفصل الرابع من الكتاب الرابع يتحدث عن الطريقة الرابعة للمسألة التاسعة من مسائل الفصل. وفجأة يظهر العناوين التالية متتالية: «فائدة اختبار / غريبة / توجيه عادة» وأما المسألة العاشرة فتنتهي هكذا فجأة «اعتبار / استظهار / تعليم ملوكي»^(٤٤). إن هذه العناوين بجانب قيمتها التفتيتية للحكاية الإطار، إلا أنها بالغة الأهمية، فهي في حد ذاتها تعليقات شفرية من المؤلف، لأن تحتها يأتي بنصوص مختارة من مصادر المؤلف، فهو لا يقول شيئا من تلقاء ذاته، إلا أن العنوان يوشى لنا فوراً لماذا اختار هذا النص. فهو مثلاً: تحت عنوان «غريبة» يأتي بأقوال ابن العربي التي أعاد فيها

بحرية النقد؟ وما جدوى كتابة مثل هذا الكتاب أمام السقوط الحتمي والعاجل لغرناطة؟ فلا جدوى من الوعظ للموكها أو لسوقتها! فهل كتبه لمن هم بقية العرب والمسلمين حتى لا يتعرضوا للتفصيل المأساوي نفسه الذي تعرضت له غرناطة، ودون أن يصرح لهم بذلك حتى لا يعرضوا عنه استهزاء به ويقومة الذين أضاعوا وطنهم، فتصرفهم تلك الحماسة المتوقعة عن الإفادة من درس الأندلس الذي أراد - مخلصا لله - ألا يتكرر؟ إنها تساؤلات تثيرها شفرة الكتاب. عموما، إن الشفرة السرية هي من خصائص الفن، ونحن أمام كتاب علم يدخل بشفرته عالم الفن بعض الدخول! تدعم هذه الشفرة وذلك الدخول في الفن بحكايات وقصص (البداية).

- ٤ -

القصص والحكايات

إن الفن القصصي لعب دورا خطيرا في الحياة السياسية للعصور الوسطى عموما، وعند العرب خصوصا، وهم سادة العصور الوسطى وأصحاب حضارتها المزدهرة. فالقصة كانت ترادف التاريخ والحكمة والعظة. وكان الخلفاء ابتداء من معاوية يتعلمون السياسة عن طريق القصة. كما أن النقاد السياسيين لجأوا للقص لنقد الظلم والاضطهاد والحكم الأوتوقراطي المطلق في عصورهم. كما أن الوعاظ والمتصوفة صبو فيه حكمتهم وما يرونه من رأى في الفساد والسياسة يخالف أنظمة الحكم. ومثلا: اعتمدت جماعة إخوان الصفا على القص لنشر مبادئها الفلسفية والسياسية، وقبلهم فعل ابن المقفع هذا، بل إن المقامات ليست إلا نقدا لاذعا للجهل والإيمان بالخرافات في القرن الرابع والقرون التالية.

وتمتاز الحكاية في أنها تبسط الأفكار وتنقلها مكشفة لجمهور عريض تغلب عليه العامية ويميل للتسلية، فاستغل أصحاب الأفكار هذا الميل لفرض

وأبدأ عن ضرورة البدء بتعليم العربية والشعر، واستغفل من يبدأ بالقرآن. والغريبة هنا أن اقتراح ابن العربي مخالف لكل نظم التعليم التي تبدأ بالقرآن - حتى لو مزجت به العربية والشعر في تميز (مثل أهل الأندلس) - والأكثر غرابة أن يصدر عن فقيه مالكي متشدد، وأن شكل الاقتراح ضد الإيديولوجية السنية عامة. وفي «فائدة اختبار» يحكى عن اقتصار أهل المغرب على القرآن، ولا تنشأ عنه ملكة اللسان جملة، لعجز البشر عن الإتيان بمثله. فما حدث لأهل المغرب أشبه بالاختبار المعمل لفضائل هذه الطريقة.

وهذه الشفرة التي ننم عنها بشكل واضح العناوين الذرية الاستطاردية ننم عن شفرة الكتاب كله. إن نفتت اللغة شفرة أخرى تحتها شفرات في طبقات فهي تفيد تعدد المصادر وعالميتها، وهذا يدل على تفتح الكاتب على كل المذاهب بل الأديان، وكراميته للخلاف، فالجميع يسهمون في صنع الحضارة والملك لو يعقلون. إن تعابيش المصادر في الكتاب محاولة لعالم وسط الإيديولوجية للتوفيق بين المتصارعين. وهي كما أسلفنا ننم عن تبعثر الأندلسيين والعرب، وهي إيقاع، وهي أيضا مهما اختلفت الأصوات وتعددت لا تخرج عن أن تكون كلها تحت نظام لغوى واحد يسمح بالتعدد، فلم لا نسمح به في الواقع المحيط؟!

ولكننا نتساءل: لم يلجأ صاحب البدائع إلى الشفرة؟ هذا هو السؤال؟ من المؤكد أنه غير قادر على الإفصاح أو غير راغب فيه. وهذا يجعلنا نتساءل: لماذا؟ لقد ألف هذا الكتاب فيما يبدو في سنواته الأخيرة في غرناطة (فهو يشير إلى أحداث وقعت ٨٨٢هـ باعتبارها ماضيا)، ولعله أكمله في المغرب. فهل كان يقدر على التعبير بصراحة في جو مليء بالمؤامرات وتقلب السلاطين في السلطة؟ وهل المعاناة المفزعة التي تعيشها غرناطة أمام عدو تعلم أنه لا أمل في مقاومته تسمح

المسألة الخامسة^(٥٠) من الحكايات في عدم التثبت عند نقل الباطل، ما ذكر ابن الجوزي أن غلامين كانا لبعض الملوك.. والحكاية تسير في خطين متوازيين لكل غلام. إنها ثنائية مثيرة تدعم زخرفية المنهج، والبناء العام للكتاب. إننا في حالة الاستثناء يتلاشى الاستثناء في ازدواج مفاجئ، يحول الحكاية إلى حكايتين.

وكما نرى، فإن بعض الحكايات تأتي تحت عنوان ذري «انعطاف»، فهي شارحة لموضوع من موضوعات الكتاب، لكنها في كثير من الأحوال تصير المسألة حكاية أي أن الموضوع العلمي المجرد يدخل في «أليجوري» فيفقد تجريده. لكن وضعه تحت عنوان «المسألة» يفتت أليجورية الحكاية ويجردها. إننا أمام نص يختلف صورته باختلاف المنظور، باختصار: نص يتوازي في أسلوبه مع موتيفات الفن الإسلامي.

إنه نص دائم التغير حسب المنظور أو التفتت أمام حركته الزمانية الفراغية الفيزيقية الصاعدة للكتاب. فهو بعد أن يقول «وفيه .. حكاياتان» يوردهما تحت عنوانين: «الحكاية الأولى / ثم الحكاية الثانية، أو الموعظة الأولى / ثم الموعظة الثانية... إلخ». ينفرط عقد المثني إلى مفردين موصوفين، وكأن الحكاية الأولى «اعتبار» والثانية «استظهار». إن أسلوب إيراد الحكايات يكشف عن اطراد العناوين الذرية الزخرفية، وعن ازدواج عقلية المؤلف بين شقي رحي تطحنه طحنا في كتابه الجريش.

وكما سبق أن ذكرنا، فإن لغة الحكايات تضيف إلى لعبة التحولات المستمرة في اللغة، وتقلنا من لغة مباشرة إلى لغة فنية، أو تقلنا من علمية المقدمة وماديتها، إلى غيبية الوعظ وعاطفيته (إحياء ابن خلدون واعتياله) «أو من ماض مطلق «قال / قلت» إلى ماض أكثر إطلاقا «كان يا ما كان». الحكاية تغرقنا في الذكريات وعالم الموتى نهائياً بعدما كنا في الأعراف بين الموت والحياة في «قال / قلت» لأن فاعل قال ميت،

التعليم داخل التسليمية. أيضا الحكاية تخفى المبادئ الإيديولوجية فلا يتعرض صاحبها لقمع السلطة أو العامة الذين استخدموا ضد أصحاب الأفكار الجديدة، فهم الذين اقتحموا على لسان الدين بن الخطيب سجنه واغتالوه بتحريض من الفقهاء الذين خشوا من عفو السلطان عنه. كما أن الحكاية تقنع، بالتأثير على العاطفة، من لا يقبلون أعمال العقل.

وبالتالي، نتوقع أن ابن الأزرق افتقد الحرارة في مقدمة ابن خلدون بأسلوبها العلمي البارد، ولعله رأى في هذا الأسلوب أحد الأسباب التي صرفت الناس عن قراءتها والإفادة منها. فحاول أن يعالج الأمر بوسائل متعددة منها ما ذكرناه، ومنها استخدام التأثير السحري للحكاية. وهو يستخدم الحكاية بطريقة ثابتة مطردة لا استثناء لنظامها إلا مرة أو مرتين في كتابه الكثير الصفحات والحكايات. إنه دائماً يوردها في نهاية الموضوع بصور متقاربة لكنها مختلفة الألفاظ نورد منها أمثلة:

انعطاف^(٥١): ذكروا فيما يخص زيادة الخاصة... حكايات ويكفي منها اثنتان:

المسألة الثالثة^(٥٢): من المنقول في التذكير لما يحمل على ترك هذا النوع من الاحتجاب موعظتان: (كل موعظة حكاية!)

المسألة الثالثة^(٥٣): من مآثور القيام بحقهم صلة وتعظيما حكايتان:

المسألة الثالثة^(٥٤): من الوارد في حسن المكافأة على السابقة التي لا خطر لها حكايتان:

المقام الثاني^(٥٥): ما نقل منه عن الوزراء، والكافي أيضا منه خبران:

وأما مثل الاستثناء:

كما قيل اللسان كالسبع، إن لم توثقه عدا
عليك، وقال:

واحفظ لسانك أيها الإنسان
لا يلدغك إنه ثعبان

كم في المقابر من قتيل لسانه
كانت تهاب لقاء الشجعان

ومفسد كما قيل: لا تفسد لسانك فيفسد
عليك شأنك.

وقال:

احفظ لسانك أن تقول فتبتلى
إن البلاء موكل بالمنطق

الخطر الأول: القتال وأسرع بذلك أمران،
كلام في الشرع بما يخالفه، وخوض في
السلطان بما يغضبه.

الأمر الأول: الكلام في الشرع وذلك بإحدى
محظورات، أحدها مخالفة السنة اعتقاداً أو
عملاً على وجه قريب أو بعيد.

قلت: أما القريب وخصوصاً في القطعيات
فظاهر، والنظريات قد ينتهي بشؤم الانحراف
فيها عن نهج الطرق السنية إلى توقع المحذور،
وفي الواقع من ذلك ما فيه عبرة. الثاني:
دقيق الكلام في تفسير قرآن أو حديث،
وخصوصاً إن كان مذهباً لذوى ضلالة.

قلت: وليس هذا لأجل السلامة من الناس
فقط، بل ولمفسدة الكلام معهم بما لا
يفهمون. والنهي عنه مقرر في مواضعه. وأقل
ما فيه حديث السلامة من القدح في الديانة،
ما أثار إليه ابن الرومي في قوله:

غموض الأمر حين يذب عنه
يقبل ناظر القول الحق

وفاعل قلت هو المؤلف الحي عند كتابة الكتاب :
حركة مستمرة نحو عالم الغيب والموتى الذين يحكمون
الآن (عصر تأليف الكتاب) عالم العرب والإسلام.

- ٥ -

الأشعار

عموماً، الأشعار بالنسبة لحجم الكتاب قليلة. لكن
عندما نتكلم عن خصائص أسلوبية فندرة الظاهرة أحياناً
لا تقل أهمية عن شيوعها. وترجع قلة الأشعار إلى طبيعة
البناء العقلي للمؤلف. فهو يعتمد على العناصر الآتية في
شرح ما يريد من كتابه:

- ١ - القرآن الكريم.
- ٢ - الحديث النبوي الشريف.
- ٣ - أقوال الفقهاء.
- ٤ - مقدمة ابن خلدون.
- ٥ - الحكاية.
- ٦ - اليونانيات السياسية.
- ٧ - الأمثال والحكم والمأثورات.
- ٨ - الشعر.



إن الشعر ديوان العرب ، كما يورد في فصل
«اكتساب العلوم» من الكتاب الرابع^(٥١)، فهو أحد
مصادر المعرفة إلا في السياسة، لأن العرب أمة وحشية
لا تعرف أصول علم السياسة وهو أعلى ما وصلت إليه
الأمصار المتحضرة^(٥٢). وبالتالي فالشعر العربي أقل
المصادر لفهم السياسة ونظام الملك والدولة. فكيف
يستشهد به المؤلف؟ إنه يحدثنا عن سبيل السلامة من
الناس في مسائل :

المسألة الأولى:

في ملك اللسان: وملاكه عن خطرين: قاتل

البلاد العربية، وإذا ذكر أمراً، فمستترا وراء قناع ابن خلدون، وجمهرة من الأئمة والفقهاء.

ولقد أوردنا في الصفحات السابقة أبحاثنا للطوطوسي ولعيسى بن عياهل البياني، كما فككتنا شفرتها^(٥٣). إن أشعار (البدائع) كلها تعليمية داخلية في مقاصد الكتاب، لكنها مصادر هامشية ذات شفرة واضحة يمكن فكها في إطار الفهم الكلي للنص. وفوق قيمتها الشفرية والتعليمية المباشرة فهي لغة مغايرة مثل لغة الحكايات تساعد على استمرارية تفكك اللغة وذوبان الموضوعية في اللاموضوعية أو الذاتية أحياناً.

ولا شك أن للأشعار قيمة ترويجية وفنية زخرفية، مثلها مثل الحكايات، وهي تضيء على الكتاب اكتمالاً من وجهة نظر رؤية زخرفية للتلاشي والفناء عند المؤلف. وهي تخرج الشعر من عالمه إلى دنيا التجريد، كما تدخل التجريد عالم الشعر والصورة في النسق العام للزخرفية المنهج وانحلال الكتاب وتركبه منحللاً من جديد في دورات تشبه دورات نشوء الدول وفنائها.

٦ -

الأمثال

نورد هذا النص أثناء حديثه عن الغضب:

«... والآفة الثانية: استيلاء الشيطان به وتلاعبه بصاحبه كما يلعب الصبي بالكرة، فقد روى أن إبليس ظهر لراهب فقال له: أي أخلاق بنى آدم أعز عندك؟ قال: الحدة، لأن العبد إذا كان حديداً، قلبناه كما يقلب الصبيان الكرة.

تَجَلُّ عن الدقيق عقول قِوم
فَيَقْضَى للمجلِّ من المُدَقِّ

الثالث: ذكر أسماء الفلاسفة، فضلاً عن الخوض في شيء من علومهم على ملأ من الناس، أو مع واحد منهم....

الأمر الثاني: الخوض في السلطان...^(٥٤).

لقد أوردنا هذا النص كاملاً لتعرف دور الأشعار في (البدائع). إن الكاتب يتحدث عن قضية حساسة وخطيرة. إنها ما نطلق عليه اليوم «حرية التعبير» باعتبارها أهم عناصر الحريات العامة وحقوق الإنسان. وهو ينصح بالصمت في أي شيء قد يخالف الشريعة (وكل شيء نظري يقع في هذا الاحتمال من وجهة نظر الفقهاء والمتدينين المتزمتين والمتعصبين)، أو قد يمس السلطان. إننا نعانى من الأمرين في هذا العصر الحديث على مستوى العالم الإسلامي كله. وصاحب (البدائع) يعاني أيضاً من المشكلة نفسها، ولا يتحمل ضميره النقي أمام الله أن يبحث عن أصول من النص الديني لتحريم الكلام في الأمرين، ولذا يبحث عن المثل والحكمة والشعر (فكرة التوسع في النص الديني لدى الوسيطيين).

وتلك شفرة أخرى؛ إنه يريد أن يقول تلك نصيحة مجرب. لا جدوى من الحديث في الأمرين سوى الخطر القاتل على حياتك. ولهذا يلجأ للإغراء لنقل تجربته ونصيحته الأبوية، لا الفقهية. إنه يقرأ واقعا طويل المدى لقهر الحريات في عصور التزمت التي بدأت منذ أكثر من قرنين. ويبدو أنها لا تنوي أن تنتهي في القريب. فالشعر هنا شفرة واضحة، ولغة يأمل المؤلف أن يفهمها القارئ. إن امتناعه عن تحريم الصمت يكاد يجيب عن أسباب صمته فيما يتعلق بقضية غرناطة الضائعة بين الخلافات الداخلية على كل المستويات ابتداء من الأسرة المالكة وانتهاء بالعامه. كذلك صمته عما يحدث في باقى

المسألة السادسة: قال ابن رضوان: قرأت في الطب الروحاني (للفيلسوف محمد بن أبي بكر الرازي ت ٣١١هـ) أن الغضب إنما جعل في الحيوان، ليكون له به انتقام من المؤذى له. وهذا العارض إذا أفرط، وجاوز حده، حتى يفقد معه العقل فربما كانت مضرة في الغاضب أكثر منها في المغضوب عليه، ولذلك ينبغي للعاقل أن يكثر من ذكر من أدته أحوال غضبه إلى عواقب مكروهة، ليتصورها في حال غضبه، فإن كثيرا ممن يغضب ربما لكر ولطم ونطح فجلب بذلك الألم على نفسه أكثر مما نال به المغضوب عليه. فقد رأيت رجلا لكر رجلا على فكه، فكسر أصابعه، حتى عالجها أشهر، ولم ينل الملكوز... أذى... ورأيت من استشاط وصاح، فنفت الدم مكانه وأدى به ذلك إلى السل، وكان سبب موته، وبلغنا أخبار أناس قتلوا أهاليهم وأولادهم ومن يعز عليهم في وقت غيظهم، وبعد ذلك طالت ندامتهم.. وقد ذكر جالينوس أن والدته كانت تضع فمها على القفل لتعضه إذا عسر عليها فتحة، ولعمري أنه ليس بين من فقد الفكر والروية في حال غضبه، وبين المجنون كبير فرق.

قال: فإن الإنسان إذا أكثر من هذه الأمثال في حال سلامته كان أخرى أن يتصورها في حال غضبه، وينبغي أن يعلم أن الذي كان منهم مثل هذه الأفعال القبيحة في وقت غضبهم، إنما أوتوا من فقد عقولهم إذ ذاك فيأخذ نفسه بأن لا يكون منه فعل إلا بعد الفكر والروية.....

المسألة التاسعة: من الكلمات الحكيمة في هذا الخلق:

- الغضب يصدى القلب حتى لا يرى صاحبه حسنا فيفعله، ولا قبيحا فيجتنبه.
- أسرع الناس جوابا من لا يغضب.
- الغضب عدو والعقل صديق.
- من أطاع الغضب حرم السلامة.
- إذا جاء الغضب تسلط العطب.
- أول الغضب جنون، و آخره ندم.
- الغضب مفتاح كل شر.
- رأس الحمق وقائده الغضب.
- إلخ (٥٤).

إن التمثيل بوقائع (٥٥) وأمثال مهمة تتدخل في اختيار المؤلف لنصوصه، ويدخل في هذا النطاق التشبيهات، ونص ابن رضوان يكشف عن شفرة جديدة للأمثال والتمثيل (بل للحكايات والأشعار)، وهي ممارسة الطب الروحاني. إن صاحب البدائع في عناينه الذرية الصغرى يستخدم عبارات نفسية تحريضية أو تخويفية. وهكذا ندرك ابتعاده عن عقلانية ابن خلدون، فابن خلدون مغامر محارب في مجال السياسة والمعرفة بل الوظيفة، أما ابن الأزرق، فهو منكسر مهزوم يستخدم اللين والحض والإغراء والتخويف في خطة - تشبه رسالة أخيرة حزينة من غرناطة - لوعظ المسلمين تحجبا لتكرار مصير الأندلس. لا يقول ذلك صراحة، لكن الأمثال تشير إلى طب روحاني، في مجتمع يسوده الجهل والتعصب على مستوى العامة والفقهاء، كما يسوده التآمر والطفيان والتمرد والخلاف على مستوى الحكام والسادة والقادة والجنود.

وفكرة الطب الروحاني، تكاد تسرى في الكتاب في استحياء حتى لا تكاد تبين، فهو في أقوال ينقلها عن الغزالي حول البخل: «قال الغزالي: علاج البخل... قال: ومن الأدوية النافعة...» (٥٦) وأيضا حول النصيحة «لقبول

النصيحة، وهو فائدتها جرعة مرة^(٥٧). وقوله: «من استولت عليه رذيلة الخلق صعب علاجه»^(٥٨). هذه عينات عشوائية، لكن الإفراط في الأمثال في الكتاب يؤكد عمد الكاتب إلى هذا الأسلوب أكثر من معجم الصحة والمرض. فقط هذا المعجم له دلالة بجانب الأمثال.

والأمثال لها لغتها الإيقاعية، والتمثيل له لغة سردية، والحكمة لها استقلاليتها، والتشبيه تمثيل يحل المجاز والمثابرة محل السرد، والتخيل محل الواقع. فأم جالينوس بعض القفل واقع يخيل الغضب، وتشبيه تلاعب الشيطان بالغازب تلاعب الصبية بالكرة تخيل يصور واقعا؛ هو الغازب ولا إرادته في حالة الغضب. ومهما تعددت اللغات بين وحدات الأمثال (أمثال شعبية/ تمثيل/ حكمة/ تشبيه)، فهي أدوات إقناعية سيكولوجية، وهي أيضا نفتيت وتشتيت للبناء اللغوي على مستوى التركيب والدلالة، ومستوى آخر من مستويات زخرفية المنهج والبناء، وهي في النهاية نكوص عن عالم ابن خلدون المستقبلي نحو الخبرات الماضية، ونكوص - أيضا - عن مخاطبة العقل (الذي ربما كان في غيبة تامة في عصر صاحب «البدائع») إلى مخاطبة العاطفة، والفريزة الخطابية في الإنسان. وبهذا يمكن أن نضيف الأمثال إلى باقي الشفرات التي تجعل المحتوى الظاهر للكتاب طافيا فوق دلالات سيكولوجية ومنهجية أعمق حتى لا ترى إلا في ظل ما طرحنا من اقتراح القيمة الدلالية لأسلوب الكاتب.

٧ -

السياق

إذا حاولنا أن نمسك بالسياق الظاهر فإنه يغلت منا إفلاتا أمام الإسراف في انبثاق العناوين تلو العناوين في

سلسلة من الانفجارات الذرية. ونحاول الآن أن نورد العناوين الكبرى مرتبة حسب ورودها في الكتاب:

- ١ - في تقرير ما يوطئ للنظر في الملك عقلا.
 - ٢ - في تمهيد أصول من الكلام فيه.
 - ٣ - في حقيقة الملك والخلافة وسائر أنواع الرياضات، وسبب وجود ذلك.
 - ٤ - في أركان الملك وقواعد مبناه ضرورة وكمالا.
 - ٥ - فيما يطالب به السلطان تشييدا لأركان الملك وتأسيسا لقواعده.
 - ٦ - في عوائق الملك وعوارضه.
 - ٧ - الخاتمة، سياسة المعيشة وسياسة الناس ومسكة الختام.
- وهذه العناوين ذات بناء معماري متصاعد منطقيا:
- ضرورة الملك عقلا وشرعا.
 - ثم ماهيته وسبب وجوده.
 - أركانه.
 - بناء هذه الأركان.
 - عوائق البناء.
 - سياسة المعيشة الاقتصادية والاجتماعية لجمهور المحكومين من قبل السلطان^(٥٩).

ويقابل هذا السياق سياق مقدمة ابن خلدون:

- ١ - العمران البشري على الجملة وأصنافه وقسطه من الأرض.
- ٢ - في العمران البدوي، وذكر القبائل والأهم الوحشية.

- ٣ - في الدول والخلافة والملك وذكر المراتب السلطانية.

٤ - فى العمران الحضرى والبلدان والأمصار.

٥ - فى الصنائع والمعاش والكسب ووجوهه.

٦ - فى العلوم واكتسابها

كما أن نظرية ابن خلدون تعتبر أن علاقة الحياة البدوية بالحضرية هى علاقة المرحلة السفلى بالمرحلة المتقدمة من تطور المجتمع. إنه يؤمن باطراد التقدم والحضارة رغم دورية تشكل الدول^(٦٢). أما نظرية ابن الأزرق، فهو يرى اطراد النقص والتأخر بناء على تفسير متشائم لمجموعة من الأحاديث النبوية المنتقاة للبحث عن حل غيبى يقوم على النبوة لأزمة كبرى يعيشها عصره الذى شهد نهاية ملحمة الأندلس الفاجعة.

إن الإمساك بسياق البدائع يرتبط بالإمساك بمحتواه، وهذا لن يتأتى إلا بمعرفة دلالة أسلوبه بعامة بجانب دلالاته الظاهرة ثم نظريته فى حركة التاريخ. إن الملك يتجه دائما للتناقص والخراب (سنة الله فى الذين خلوا من قبل) بسبب حمل الناس على نهج النظر العقلى فى جلب مصالح الدنيا، ودرء مفاسدها فحسب، لإهمال العناية بالدين، واستضاءته فيما اقتصر عليه بغير نور الله^(٦٣).

ويبدأ هذا التناقص والخراب مبكرا فى عصر على، عندما يلاحظ عبيدة السلماني الأمر فيسأل على بن أبى طالب رضى الله عنه:

«يا أمير المؤمنين! ما بال أبى بكر وعمر أظاع الناس لهما، والدنيا عليهما أضيق من شبر، واتسعت عليهما، ووليت أنت وعثمان فلم يكونوا لكما، فصارت عليكما الدنيا أضيق من شبر، فقال: لأن رعية أبى بكر وعمر كانوا مثلى ومثل عثمان، ورعيتى اليوم مثلك وشبهك»^(٦٤).

ثم الحديث يؤذن بقهر الحكام للمحكومين: «إن هذا الأمر بدأ نبوة ورحمة وخلافة ثم يكون ملكا عضوضا، ثم يكون عتوا وجبرية»^(٦٥) وينتهى العتو بالفناء مثلما سحق التتر دولة بنى العباس^(٦٦).

سنة عناصر عند ابن الأزرق توازى ستة عناصر عند ابن خلدون؛ فنحن أمام محاكاة هيكلية رقمية. ويعتمد ابن خلدون نظاما منهجيا يبدأ بفرض نظرى، ويسرهن عليه نظريا باستنتاج نتيجة تحليل الواقع الفعلى، ثم يبرهن عليه عمليا بوقائع تاريخية. إن مقدمة ابن خلدون ليست مقدمة نظرية لتاريخه فحسب؛ إنها التاريخ الباطنى، الذى عزله ابن خلدون عن التاريخ السياسى الظاهرى^(٦٧).

ولعل هذا أول خطأ وقع فيه ابن الأزرق. إن ابن خلدون أول من اكتسب الوعى بالتاريخ، فمقدمته تاريخ بالمفهوم الحديث للتاريخ باعتباره حضارة، أى تفسير للأحداث، وليس بسرد لها. أما ابن الأزرق فهو يسمى كتابه (بدائع السلك فى طبائع الملك) ويرى إمكان تسميته بـ «تحرير السياسة»، أى أنه يحاكي ابن خلدون أيضا بوضع علم جديد هو علم السياسة، ولهذا رأى عدم استغناء الخاصة والسوقة عن هذا العلم^(٦٨). فهل حقا وضع هذا العلم؟ باختصار، لم يفعل! فهل - إذن - هو مؤرخ؟ لا أظن! إنه مستنير، وفقه بروح فنان تشكيلى تجرئدى إسلامى، وبدلا من تمجيد الخلود مجد الفناء باعتباره عتبة الخلود. كيف كان ذلك؟

إن محاكاة ابن الأزرق لابن خلدون فى بدائعه، تختلف منذ البداية عن النموذج المحاكى من حيث المضمون، فابن خلدون ابتعد عن الأسماء البلاغية الطنانة فسمى كتابه (كتاب العبر، وديوان المتبدأ والخير، فى أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر). اسم موضوعى يكشف عن مفهوم دقيق للتاريخ ومحتواه، فالعبر هنا هى الدروس الناجمة عن تفسير التاريخ. أما ابن الأزرق فقد أسمى كتابه اسما بلاغيا مسجوعا كمادة الأدباء لا العلماء.

والحضر والتغلب والكسب والمعاش والعلوم والصنائع ونحوها، وما لذلك من العلل والأسباب». إذا ما نظرنا إلى المقدمة سلسلة نصية، فإن هذا التعداد لأغراض العمران المتسلسلة يطابق الانسياب النصي الفعلي، ولعل من المعقول أيضا النظر إليها باعتبارها سلسلة متدرجة للأغراض الذاتية للعمران، حيث القرب النسبي من ابتداء العمران، بكل ما للكلمة ابتداء من معنى يترافق مع القرب النسبي من المبدأ الميتافيزيقي الذي تنشأ وفقاً له الأعراس - وجوهرها، أى العمران^(٧٠).

«إن المفردات التي يقدم بها ابن خلدون خصائص موضوع علمه الجديد هي مفردات ميتافيزيقية قطعاً. إذ إن للعمران شأنه شأن كل شيء آخر طبيعة خاصة به، وبأعراضه وأحواله. والحديث عن الطبيعة في عصر ابن خلدون يمثل صورة معقدة لأنه، من جهة، حديث عن طبائع الأشياء، وليس عن الطبيعة بمعناها العام، وطبائع الأشياء تحمل عدداً متنوعاً من المعاني. إذ إن لكل كيان خاص طبيعته الخاصة المتأصلة فيه، أى طبيعة ماهية لها خصائص جوهرية أكثر مما لها (كما نفهم بالمعنى العصري) طبيعة وظيفية. إنها طبيعة بالمعنى الفلسفي ما قبل الكلاسيكي والكلاسيكي، تتيج للأشياء أن تحدث للجسم «بصورة طبيعية» - تماماً كسقوط الجسم الذي يحدث لأنه «من طبيعة الجسم أن يسقط». وطبيعة بهذا المعنى هي أرضية التغيرات التي يمر بها الجسم، لكنها ليست الأرضية السلبية التي تخضع ببساطة للتغير، بل هي عضوية فعالة، هي استعداد يحقق ذاته من خلال التغير»^(٧١).

ثم يتحدث عن انحجار السلطان باعتباره من أشراف الساعة، فما يحدث مؤذن بفناء العالم^(٧٢). وأخيراً يصل إلى ذروة هذه الفكرة وجماعها في حديث القرون وتفسيره شديد التشاؤم. فهو يتحدث عن الكتب ويوصي «بتحري كتب المتقدمين من أهل العلم المراد تحصيله، فإنهم أقعد به من المتأخرين. وأصل ذلك التجربة المشاهدة في أى علم كان، فالمتأخر لا يبلغ من الرسوخ فيه ما بلغه المتقدم. والخبر الدال على ذلك. فمنه «خير القرون قرنى» (الحديث)، وهو يشير أن كل قرن مع ما بعده كذلك. ثم ذكر من الأخبار ما يقتضى الإعلام بنقص الدين والدنيا، وأعظم ذلك العلم، فهو - إذن - فى نقص بلا شك - إن ابن الأزرق يردد أقوال أبي إسحق الشاطبي، ثم يؤكد بها بقوله: قد سبقه لهذا المعنى غير واحد من الشيوخ، فقد حكى أبو الحسن الشاذلي فى تاريخه عن بعض شيوخه، أنه كان يبالغ فى الوصية بالاعتماد على كتب المتقدمين حتى إنه كان لا يقتنى كتاباً من كتب المتأخرين^(٧٣). ونعود لسيرة الطرطوشي التي أشرنا إليها عند حديثنا عن فساد العالم ونقصان الدنيا والدين؛ إنه العزاء وراحة الاستسلام. إن معنى ما سبق أن العالم يسير إلى الوراء وأن التاريخ يشهد انقراضاً فى الوجود على مستوى الدين والدنيا.

إن هذه النظرة المتشائمة غلبت فكرة الدمار والخراب وفناء العالم على أى فكرة أخرى فى طول الكتاب وعرضه. وحتى لا نظلم ابن الأزرق، فإن النظرة المتشائمة نابعة من واقع نشوء الدول وانهارها فى المغرب والأندلس، وهى فكرة خلدونية، فقد دعى أحد المعلقين المقدمة، عن جدارة، باسم «علم سوابق الانهيار»^(٧٤) إن سياق البدائع يوازي سياق المقدمة، ويكاد يكون ظلاً له، لكنه ظل ميتافيزيقي مثالي صرف، بينما أصله مادي مثالي. فالكتاب الأول لآين خلدون (المقدمة)، هو «فى طبيعة العمران فى الخليفة، وما يعرض فيها من البدو

كوني. فهو يقدم بعض الاجتهادات التي يضيفها لمقدمة ابن خلدون لكي يصل إلى نتيجة حديث القرون السابق الإشارة إليه مثل:

«إن الملك إذا ذهب عن بعض الشعوب من أمة فلا بد من عوده إلى شعب آخر منها، مادامت لهم العصبية، وإشرافهم بذلك على الهرم الطبيعي للدول، على ما يأتي بيان ذلك كله إن شاء الله، فيكون حينئذ عصبية المكبوحين منهم عن المشاركة في ذلك موفورة، وسورة غلبهم من الكاسر محفوظة فتسمو آمالهم إلى الملك الذي كانوا ممنوعين منه بالقوة الغالبة من جنس عصبيتهم، وترفع المنازعة لما عرف من غلبهم فيستولون على الأمر، وتصير إليهم الأنزال كذلك، مترددة فيهم إلى تلاشي عصبيتهم بفناء سائر عشائهم، سنة الله في الحياة الدنيا «والآخرة عند ربك للمتقين»^(٧١).

إن هذا الاجتهاد ينطبق على الأندلس، إنهم ينقرضون لأن الله إذا أذن بانقراض الملك حمل (أصحابه) على ارتكاب المذمومات، وانتحال الرذائل، فتفقد الفضائل السياسية منهم جملة، ولا تزال في نقص إلى أن تخرج منهم لسواهم، ليكون نعيًا عليهم في سلبه وذهابه «وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميراً»^(٧٥)، إن هذه العبارة ترد تحت عنوان ذرى «بيان عكس». إن ما يحدث للمسلمين عامة وفي الأندلس خاصة هو النهاية التي كانت متضمنة في البداية. فالسلطان والدين توأمان، وقد تخلوا عن أحدهما (الدين)، فضايع عنهم الثاني (السلطان)^(٧٦).

وهذا ما أشرنا إليه من أن صاحب (البداية) لا يعنيه أن تتغلب عصبية على أخرى أو تنهار حضارة أو

إن الوحدات الثلاث التي تتكون منها المقدمة - وحسب الترتيب النصي باعتبارها أغراضاً ذاتية لل عمران - هي: أحوال العمران وأعراضه (بداوة/ حضارة)، والعصبية وأنماط التغلب، والدول والملك الناجمة وما يعرض في خلالها من الفعاليات الفكرية والسببية، ذات طبيعة بذاتها تنوق للتحقق^(٧٢). فابن خلدون يذكر أن البداوة لا تسبق الحضارة وحسب، بل إنها تتقدمها، وإن الحضارة والدولة تربط الواحدة بالأخرى علاقة تبادلية باعتبار أن كلا منهما مادة وصورة، فأسبقية البداوة على المدن ليست فقط أسبقية تسلسلية تتعلق بالسبق النصي والزمني وحسب، بل هي أيضاً أسبقية مفاهيمية؛ نوع من الافتراض القبلي المنطقي الذي تثيره (المقدمة). فالحالة الثانية لا يمكن أن تحدث بدون الأولى^(٧٣).

والواقع أن الحضارة، ومن ثم انحسارها الحتمي، هما إلى حد كبير نتيجة للبداوة. فهذه تتضمن تلك، بمعنى أنها تنتهي بها تماماً، وبالأسلوب نفسه الذي نفتضيه طبيعتها. حيث إن الحركة الطبيعية التي تقوم بها البداوة وتنقل بها إلى الدولة وسيطاً، ثم ينشأ عن هذا الوسيط حضارة، إنما هي الحركة التي تقوم بها بداية نحو نهاية حتمية حسب وجهة النظر الغائية لمصير الحضارة (النابعة من المفهوم القديم لكلمة طبيعة). إن ميتافيزيقا الانهيار هي التي تعين حركة الحضارة وتدفعها إلى مصيرها المحتوم، إنما هي الميتافيزيقا التي تتخذ فيها الطبيعة شكلاً يماثل كثيراً شكل العملية المنطقية، حيث تتضمن البداية النهاية تماماً، وتحتوي العلة المعلول.

ونتيجة هذا التسلسل، فإن كل مجموعة نصية ضمن المقدمة هي نسخة طبق الأصل عن الدورة النصية الكلية، بداية، مقدمة، سبب، تقضي كلها إلى غاية، خلاصة ونتيجة. وفيما يبدو أن ابن الأزرق فهم ذلك فوسع من دائرة التسلسل الجزئي والكلّي في «علم سوابق الهدم»، فهو لا يعنيه انتصار البداوة أو انهيار الحضارة في كثير أو قليل. لقد انتقل من هذا المستوى إلى مستوى

القسطنطينية، ويسير إلى الشرق فيفتحه، وبصير له ملك الأرض فيتقوى الإسلام، ويظهر دين الحنفية^(٨١)، لكن التأمل الطوباوي ليس إلا حلمًا، فقد مضى أكثر من قرنين ونصف على وفاة ابن عربي، فيبهتز الأمل ويتململ ابن الأزرق بالأساء، قائلاً:

«لقد تضاعفت تباشير المشايخ بقرب وقته،
وازدلاف زمانه، منذ انقضت إلى الآن إلى غير
هذا من الأوقات تنقضى ولا أثر لشيء من
ذلك، وإذ ذاك يرجعون إلى تجديد رأى آخر
منتحل من أمور لا تقوم على ساق، بهذا
انقضت أعمار الآخر منهم والأول^(٨٢)».

وبين الأمل المهتز والتشاؤم والإيمان، تنفتحت وحدات زخرفية من وحدة أكبر، وهذه من أخرى أكبر مرة بهدوء الأمل ومرة أخرى بعجلة التشاؤم بقرب النهاية، ومرة ثالثة تنفتح أبواب الغيب وتنتشر من يد أبي إسحق الشاطبي مفاتيحه لتضيف لزخرف اللوحة^(٨٣).

وهكذا ينشغل ابن الأزرق بتوجيه تسلسل سياقه الموازي لسياق ابن خلدون نحو الغيب بمجازاة تفسير الظاهرة من داخلها عند سلفه المادى (بمفهوم مثالي كلاسيكي) إلى تفسير يعتمد على الأخلاق والفقه من ناحية، وعلى علم الكتاب الأزلي من ناحية أخرى، فكل ما يحدث مقدر ومخلوق في كتاب الغيب، إن كل نقطة في الحاضر تحقيق لوجود عدى غائب تتحقق به نبوءة حديث القرون، وبدأ الإسلام غريباً ويعود غريباً. إن طبيعة الملك عند ابن خلدون تحتوي على قدرها في داخلها، بينما طبيعته هنا تتوقف على مدى انصياع الملك للدين وعلى ما قدره الديان، فإذا أراد إهلاك قرية أمر مترفها ففسقوا فيها. إن الأمر غيب في غيب المترفون مأمورون من مصرف الأقدار لتحقيق نهاية الدين والدنيا المحتومة يعكس المترفين عند ابن خلدون فهم يخضعون لطبيعة الترف: الدعة والسكون، افتقاد القدرات القتالية وانحلال

أخرى داخل دولة الإسلام أو خارجها، ما كان هما لابن خلدون، إنما هو مشكلته من تلاشي عصبية الإسلام بفناء سائر عشائريهم في «بيان عكس» حيث تغلب عصبية دين آخر، فتقيد الملة واللغة لتمحو الإسلام وأهله ولغته^(٧٧). إنها أشرط الساعة ونهاية العالم الوشيكة. لقد صار «علم سوابق انهيار الحضارة» عند ابن خلدون - بحس ديني وسطي ومتشائم - «علم سوابق انهيار الكون (الدين والدنيا)» عند ابن الأزرق، فصار الوضع الزخرفي لمقدمة ابن خلدون داخل كتابه الضخم في التاريخ، وضعاً زخرفياً لوحداث هذه المقدمة نفسها عند ابن الأزرق، فهي لم تعد مقدمة لتاريخ وإنما صارت خاتمة لكل تاريخ.

وفي ختام هذه المقالة لا يمكن تجاهل بقايا من الأمل عند صاحب (البدائع)، ولكنه أمل بهتز، فهو يشير إلى تآكل الدول من أطرافها مع بقائها في مركزها قوية ويضرب مثلاً بالدولة الرومية، وينهى هذا المثل بلازمته الإيقاعية «قلت» ثم يقول:

«قد أذن تعالى في ذلك - أى حدوث الضرر والقضاء على مركز الدولة الرومية - على يد ملك بنى عثمان من الترك في أواسط هذه المائة التاسعة، فله الحمد عليه كثيراً^(٧٨)».

وهذا الحمد الكثير يعنى آمالاً تجددت للإسلام قد تؤخر عملية الانهيار الكوني. وقد فرح الأندلسيون فرحاً شديداً، وشد أزرهم هذا النصر الكبير للإسلام^(٧٩)، لكن لم يمض أقل من نصف قرن حتى كان سقوط غرناطة أعظم نصراً للروم من سقوط القسطنطينية على يد محمد الفاتح. إن ابن الأزرق سيخف تشاؤمه الكوني، لكن محق أملة القومي، وكانت غرناطة مقابل القسطنطينية أفدح ثمناً^(٨٠)، أما الأمل الآخر، فهو تنبؤ ابن عربي المتصوف الكبير، ومعه كثيرون، بقدم حاتم الأولياء الذي يقوم بفتح الأندلس ويصل إلى رومة فيفتحها ويفتح

٣ - تفتت اللغة، وباعتبار اللغة مخزناً للثقافة، فإن تفتتها يعنى تفتت الثقافة، فتصير ثقافة أرابيسكية خالية من الأصالة والإبداع ولكنها تقوم على زخرفية التراكم (مربعة متصوف)، تبرز بها الألوان لكن وحداتها تشير إلى ماضينا وماضى غيرنا من ثياب جديدة براق، أخذنا شظايا رثة منها لتشكيل المربعة. إن معيار الثقافة الزخرفية هو الكمية والتلفيق بين النظائر، فثبتت الكيفية وتكرس زخرفيتها داخل «الحكاية الإطارة».

٤ - لا واقعية الواقع، فهو ظل وخيال وبالتالي فهو يتخثر فى شكل الحكاية والشعر والمثل ليتبرخ من جديد. وهذا يفسر عجز هذه الأمة عن مسرحة حياتها ودرمجتها فى شكلين أدبيين هما المسرح والرواية استوردناهما لنزرعهما داخل اللوحة الزخرفية لواقعنا دون أن يتجذرا حتى الآن لأننا لازلنا نعيش عصر الحكاية الشعبية وعمقها الملحمى والأسطورى وعصر الأشعار التعليمية والأمثال التى تفتقد القوانين العامة لصالح مشات القواعد المتناقضة التى هى ليست إلا خبرات القدماء.

٥ - ولذا فلازال السياق العام للعمل الفنى يصب مواجد غنوصية لأحزان ذات تعانى من وجود زخرفى غنوصى يشدها للموت والعالم الآخر على الدوام، فكل من عليها فان، وهو فان قبل أن يفنى، وأمله الوحيد أن يحقق المكتوب الأزلى بإحياء الماضى دون جدوى. فهناك حتى اليوم من يحلم بإعادة غرناطة تاركا القدس تسقط لتنتقل عقيرته فى أشعار الرثاء وبكاء الأطلال، والعيش بين رجاء عودة الماضى وبقين فناء العالم طبقا للتفسير المتشائم لحديث القرون.

إن سياق ابن الأزرق الذى لم يشير إلى قضية غرناطة قط فى كتابه، هو جماع أسلوب يلح من تحت النص على ذكرها وبكائها، بذكر سقوط الدين والدنيا الحتمى، فغرناطة كانت له - باعتباره مواطنا غرناطيا -

العصبية، فسقط دولتهم أمام قوة البداة العسكرية نتيجة خشونة عيشتهم واحتفاظهم بعصبيتهم. لكن هناك حقيقة مستمرة وهى أن الحضارة قد تتعرض لخسائر أمام هجمة البدو لكنها تضرب بجذورها وتنمو وترتقى كما يكرر ابن خلدون ضارباً مثلاً بمصر والأندلس من بلاد العرب، أى أن سقوط الدولة لايعنى سقوط الحضارة. أما صاحب (البدائع) فهو ينظر لدولة الإسلام وأمته، وسقوطها سقوط للعالم أو للعالمية وشرط من أشرط الساعة التى تقترب، فيبحث عن النبوءة وعن عناصر تحققها فى الواقع. إن سياق ابن الأزرق يفتش فى الواقع عن الماضى الأزلى (الغيب)، وابن خلدون يفتش فى الواقع ليكتشف قوانين طبيعته، ليقف على مستقبله ويستخرج هذا المستقبل من ظلام الطبيعة إلى نور الوجود، لكن الطبيعة عنده نباتية طبية أشبه بطبيعة بيولوجية، فتصير قوانينها ميكانيكية دورية أزلية^(٨٤). ومع ذلك فقد فتح فتحاً مبيناً فى عالم العلوم الإنسانية، فقد أخرجها من سيطرة اللاهوت، واكتشف طبيعتها البيولوجية (وهى جزء من طبيعتها التاريخية) ممهداً لمزيد من التقدم نحو طبيعتها الإنسانية، أما صاحب (البدائع) فقد حاول إعادتها إلى مستواها اللاهوتى من جديد فسقطت مقدمة ابن خلدون من يد العرب بفقدان الأمل والإرادة، كما سقطت غرناطة للسبب نفسه، وغرقنا فى التفسيرات الأخلاقية والغيبية للتاريخ حتى اليوم، ووقعنا فى رؤية متشائمة يتم التعبير عنها بعناصر الأسلوب فى كتاب (البدائع):

١ - زخرفية لوحات تفتت لتفرق فى الألوان العائمة للغيب.

٢ - تبعية تجملنا نبحت عن مصادر لمعرفتنا وإنتاجنا، ونقوم بالتلفيق بين المصادر المختلفة بوهم التوفيق لإدخال هذه المصادر تحت سطوة زخرفية الرؤيا (وليس الرؤية) للعالم.

والكشف عنه يؤدي إلى رؤية سلوك الذات العربية منذ سقوط غرناطة، وحتى اليوم - في زعمى - وذلك من خلال سلوك ابن الأزرقي الجمالي (أسلوبه) في مؤلفه العلمي (بدائع السلك في طبائع الملك).

هي كل الدين والدين. ولازلنا مثله نعيش مشكلتنا الفردية باعتبارها مشكلة العالم بأسره. إن الأسلوب في الكتاب قيمة جمالية نقول ما عجز الكاتب المؤلف عن قوله، أي أن الأسلوب أشبه بالعالم السري للكاتب،

المصادر والمراجع :

- ١ - ابن خلدون، المقدمة، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، دون تاريخ.
- ٢ - أميريكو كاسترو، حضارة الإسلام في إسبانيا (ترجمة سليمان العطار)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.
- ٣ - أبو عبدالله بن الأزرقي، بدائع السلك في طبائع الملك (تحقيق: د. علي سامي النشار)، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.
- ٤ - سفيتلانا باتسينا، العمران البشري في مقدمة ابن خلدون (ترجمة: رضوان إبراهيم)، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٩م.
- ٥ - شكيب أرسلان، خلاصة تاريخ الأندلس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣م.
- ٦ - عزيز العظمة، ابن خلدون وتاريخه (ترجمة: عبدالكريم ناصف)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٧م.
- ٧ - علي الوردي، منطق ابن خلدون في ضوء حضارته وشخصيته، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٧.
- ٨ - نصر حامد رزق، الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢م.
- ٩ - محمد عبدالله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، الخايجي، القاهرة، ١٩٦٦م.
- ١٠ - محمود عبدالمولى، ابن خلدون وعلوم المجتمع، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٦م.
- ١١ - المقرئ التلمساني:
- نفع الطيب (حققه إحسان عباس)، صادر، بيروت.
- أزهار الرياض (حققه السقا وأخرون)، القاهرة، ١٩٤٢.

الهوامش:

- (١) أبو عبدالله بن الأزرقي، بدائع السلك في طبائع الملك، (تحقيق: د. علي سامي النشار)، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد ١٩٧٧ ج١، المقدمة ص ١٠ - ١١ وانظر استشهاده بابن خلدون ص ٦٣ من الجزء نفسه، بجانب تغفل الفكرة نفسها في مختلف فصول الكتاب في داخل كل موضوعاته بغنى عن مزيد من التمثيل.
- (٢) انظر على سبيل المثال البدائع ج١ ص ١١٧ - ١١٩.
- (٣) البدائع ج٢ ص ٢٦١ - ٢٦٢.
- (٤) البدائع ج١ ص ٣٤ - ٣٥.
- (٥) راجع البدائع ج٢ ص ٧٠ وتلميحه لكارثة غرناطة من حديثه عن أحد ملوك قشتالة الذي كاد يستولى على غرناطة في عصر السلطان أبوالحجاج بن إسماعيل بن فرج لولا أن تداركها الله بهلاك هذا الملك القشتالي.
- (٦) نفسه، ص ٣١، وهو يعود لتكرار خطورة استئثار الأخيار، ص ٣٨.
- (٧) نفسه، ص ٧٠.
- (٨) تتوارى العنابر الوعظية مثل: توجبه، موعظة، دلالة، دلالة عكس، تبييه، تبييه على مفسدة، أثر عناية، فوائد مركبة، رعاية حكمة. ويد نخوف. يمكن مراجعة أمثلة لهذه الكلمات حسب ترتيبها في البدائع ج٢ ص ٢٧٧ / ٣٠١، ٣٠٢، ٢٧٨، ٢٦٤، ٢٦٥، ٢٦٩، ٣٠٦، ٣٠١، ٢٩٦، ٢٧٤، ٢٧١، ٣١٦.
- (٩) البدائع ج٢ ص ٦٧.
- (١٠) د. نصر حامد رزق، الشافعي وتأسيس الإيديولوجية الوسطية، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٢ ص ٥، أيضا راجع ص ١١.
- (١١) نفسه.
- (١٢) نفسه، ص ٩٠.
- (١٣) المقرئ، نفع الطيب، (حققه إحسان عباس)، دار صادر بيروت، ج٢، ص ٨٥ - ٩٠.
- (١٤) البدائع ج٢ ص ٤٥٨ - ٥٠٠.
- (١٥) نفع الطيب ج٢ ص ٣٧ - ٣٩.
- (١٦) ابن خلدون، المقدمة، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، (بدون تاريخ) ص ٤٠.

- (١٧) هذا البحث ص ١١.
- (١٨) نفع الطيب ج ٢ ص ٥٩٩ تم: المقرئ أزهار الرياض (تحقيق السقا وآخرين)، القاهرة، ١٩٤٢، ج ٢ ص ٣١٨، ومقدمة البدائع ص ٢١.
- (١٩) نفسه.
- (٢٠) د. علي الوردي، منطق ابن خلدون في ضوء حضارته وشخصيته، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٧، ص ١٠٩.
- (٢١) نفسه، ص ٣٥.
- (٢٢) سفيان بن عيينة، العمران البشري في مقدمة ابن خلدون (ترجمة رضوان إبراهيم)، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٨، ص ١٠٩.
- (٢٣) نفسه، ص ١٣٣.
- (٢٤) نفسه، راجع فصل المراحل التاريخية لقراءة المقدمة ص ٨٩ - ١٥٥.
- (٢٥) مقدمة ابن خلدون ص ٩.
- (٢٦) محمود عبدالمولى، ابن خلدون وعلوم المجتمع، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٦، راجع فصل «منهجية العلمية في التاريخ» ص ٧٣ - ٩٠.
- (٢٧) العمران البشري ص ٧٥ - ٨٨.
- (٢٨) منطق ابن خلدون ص ٢٥٣ - ٢٥٧.
- (٢٩) البدائع ج ١ ص ٧١ - ٧٥.
- (٣٠) نفسه، ص ٧٥ - ٧٦.
- (٣١) نفسه، ص ٧٦ - ٨٦.
- (٣٢) نفسه، ص ٩٠ - ٩٣.
- (٣٣) نفسه، ص ٩٠.
- (٣٤) العمران البشري ص ٧٨ - ٨٣.
- (٣٥) البدائع ج ١، خطبة الكتاب ص ٣٤ - ٣٥.
- (٣٦) نفسه، ج ٢ ص ٩.
- (٣٧) نفسه، ص ٩ - ١٤.
- (٣٨) نفسه، ص ١٥ - ١٧.
- (٣٩) نفسه، ص ١٧ - ٢٤.
- (٤٠) البدائع ج ٢ ص ٢٥ - ٣١.
- (٤١) أميريكو كاسترو، حضارة الإسلام في إسبانيا (ترجمة: سليمان العطار)، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٣.
- (٤٢) راجع هذا البحث ص ٥، والبدائع ج ٢ ص ٣٠ - ٣١.
- (٤٣) البدائع ج ٢ ص ١٨٣ - ١٩٧.
- (٤٤) نفسه، ص ٣٦٦ - ٣٧٠.
- (٤٥) البدائع ج ١ ص ٣٨٥.
- (٤٦) نفسه، ص ٣٧٢ - ٣٧٦.
- (٤٧) نفسه، ص ٣٨٧ - ٣٨٨.
- (٤٨) نفسه، ص ٤٠٦ - ٤٠٧.
- (٤٩) نفسه، ص ٤١١ - ٤١٧.
- (٥٠) نفسه، ص ٤٧٩ - ٤٨٠.
- (٥١) البدائع ج ٢ ص ٣٦٧.
- (٥٢) البدائع ج ١ ص ٦١ - ٦٣.
- (٥٣) هذا البحث ص ١٧ - ١٨.
- (٥٤) البدائع ج ١ ص ٤٦٢ - ٤٦٤، راجع بعض الأمثال حول الأناة ص ٤٧٩.
- (٥٥) أحياناً يرد التمثيل بأشكال متعددة ولا يحمل هذا العنوان، وتضرب مثلاً بمروده تحت عنوان آخر: «نواشر»، راجع البدائع ص ٢٧٣ - ٢٧٤.
- (٥٦) نفسه، ص ٤٤٨.
- (٥٧) نفسه، ص ٣٢٧.
- (٥٨) نفسه، ص ٣٥٣.
- (٥٩) البدائع، خطبة الكتاب.
- (٦٠) العمران البشري ص ١٧٢ - ١٧٣.

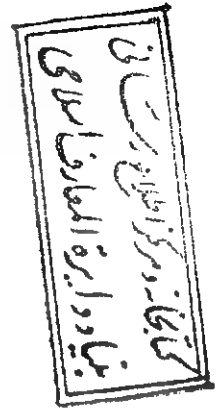
- (٦١) البدائع، خطبة الكتاب.
- (٦٢) العمران البشري، راجع ٨٩ - ١٥٥ آراء العرب والمستشرقين في نظرية ابن خلدون، ثم ابن خلدون وعلوم الاجتماع، ص ٦٠ - ٧٢ نظريات ابن خلدون الاقتصادية.
- (٦٣) البدائع، ج ١ ص ٧١.
- (٦٤) نفسه، ص ٨٠ - ٨١.
- (٦٥) نفسه، ص ٩٦.
- (٦٦) نفسه، ص ١١٢.
- (٦٧) نفسه، ص ٢١٠.
- (٦٨) البدائع، ج ٢ ص ٣٥٧ - ٣٥٨.
- (٦٩) عزيز العظمة، ابن خلدون وتاريخه (ترجمة: عبدالكريم ناصف)، دار الظليمة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٧، ط ٢ ص ٧٧.
- (٧٠) ابن خلدون وتاريخه، ص ٧٧.
- (٧١) نفسه، ص ٧٧ - ٨٠.
- (٧٢) نفسه، ص ٨٠ - ٨١.
- (٧٣) نفسه، ص ٨٣.
- (٧٤) البدائع، ج ١ ص ١٢٥.
- (٧٥) نفسه، ص ١٢٦.
- (٧٦) نفسه، ص ١٠٦.
- (٧٧) نفسه، ص ١٢٤، يشير إلى كونية هذا الحدث: «... حتى إذا وقع في العالم» - وليس في دولة أو عصبية أو مكان محدد - تبديل كبير من تحويل ملة أو ذهاب عمران، فحينئذ يخرج عن ذلك الجيل إلى الجيل الذي كان يأذن الله بقيامه بهذا التبديل» ويضرب مثلاً بما وقع لمصر على الأمم، وعنوانه «بيان عكس»، ثم اجتهداه المشار إليه بفسر الأمر على ما عرضناه.
- (٧٨) نفسه ص ١٢١.
- (٧٩) شكيب أرسلان، خلاصة تاريخ الأندلس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٣، ص ١٢٢.
- (٨٠) محمد عبدالله عنان، نهاية الأندلس، الخانجي القاهرة، ١٩٦٦ ص ١٦٨.
- (٨١) البدائع، ص ١٤٢.
- (٨٢) نفسه.
- (٨٣) نفسه، ص ١٥٤ - ١٥٥.
- (٨٤) يمكن مراجعة تشابه مفهوم الطبيعة البيولوجية هنا مع المفهوم النباتي والظني في، «ابن خلدون وتاريخه»، ص ٧٨ - ٨٠ ثم ص ٨٩.



الفولكلور

في (نهاية الأرب) للنويري

م. ب. ميشيل



التقديم^(*)

قدم الأستاذ ميشيل هذا البحث عن كتاب (نهاية الأرب في فنون الأدب) لشهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري المتوفى عام ٧٣٢ هجرية (١٣٣٢ ميلادية) إلى المؤتمر الدولي للجغرافيا المنعقد بالقاهرة في أبريل ١٩٦٥ بالتعاون بين الجمعية الجغرافية المصرية والمعهد الفرنسي للآثار المصرية. وبرغم مرور هذا الوقت على إعداد البحث وتقديمه ثم ترجمته، فإن إضافته لعلم الفولكلور في الوطن العربي تظل جديدة، مادامنا لم نبدأ بعد جهدا فعالا في هذا المجال من البحث في تراثنا المدون باعتباره مصدرا من مصادر المعرفة بواقعنا الحالي من خلال تنوع المادة الفولكلورية، رغم الإشارات الأكاديمية التي قد تتوفر عن هذه الزاوية هنا وهناك. وها هو باحث فرنسي رصين ينتبه منذ وقت مبكر لما تتضمنه الموسوعات العربية القديمة من فنون التراث الشعبي، ويقوم بقراءة مختلفة ومركزة لهذا التراث تفتح لنا بابا قد لا يخلقه الباحثون الشبان إذا ما توفروا على جهد يصل ما انقطع بهذا التراث المدون بوصفه أحد مصادر التراث الشفوي من جهة أو لما يسجله من تراث شفوي رائج في عصره من جهة أخرى، وتقوم غلالة من التقديس الساذج أو المقصود أحيانا بسد الطريق إليه أو الحيلولة بينه وبين القراءة الموضوعية له.

(*) تقديم وترجمة: حلمي شعراوي

وجهنى الأستاذ الراحل رشدي صالح لترجمة هذا النص عن الفرنسية عام ١٩٦٠، وذلك لما يقدمه منهجه من جديد في مباحث علم الفولكلور بالوطن العربي. وراجع لي الترجمة المثقف الفنان المرحوم وحيد النقاش، وأدت شواغلي مع الدراسات الأفريقية والعمل الأفريقي بمصر إلى هجرى للموضوع كله منذ ذلك الحين، فتاه بين أوراقى، برغم ما بذلت فيه من جهد الرجوع إلى نصوص النويري، ودراسة ظروف الحياة الثقافية بمصر في عصر تأليفه مما أوجزته في تقديم الدراسة. وهأنذا أعود إليه، والأمل الآن أن يواصل جيل جديد من علماء الفولكلور العرب جهدا جديرا بالأنا يتقطع (ح. ش).

يكفى هدفاً أن نتعرف من هذه الأعمال الموسوعية التراثية العربية مدى ثراء الحياة الثقافية في قطر عربي أو آخر، بما ذخرت به من أعمال تعكس الحياة الفكرية أو الشعبية وتتيح لنا بدورها معرفة بآليات الثبات والتغير في حياتنا الآن أو غداً.

والعمل الذي تقدمه هنا يعبر عن هذه الحياة وتراثها في عصر حل فيه الدمار بالحضارة العربية عند أطرافها المشرقية بالغزو التتري لبغداد على مدى النصف الثاني من القرن السابع الهجري (الرابع عشر الميلادي). وبينما دمرت المكتبات هناك وهجرها الفقهاء، كانت الحياة تزدهر في مواقع أخرى من هذا الوطن تعوض ما اندثر أو تقل ما تضر، فكانت الفترة الأيوبية ثم المملوكية في مصر في الفترة نفسها؛ أي في القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلادي علامة هذا الاستمرار حتى كان الاكتساح التركي، ثم الاحتواء الرأسمالي الأوروبي للوطن العربي كله صامداً إلى حد الاغتيال، وشاملاً إلى حد الانقطاع، برغم الإرهاصات المغاربية (ابن خلدون) التي اكتسحتها بدورها الموجات الأخرى من الجنوب الغربي الأوروبي.

في عصر المقاومة الأول للغزوة التترية يبرز دور الأدب الموسوعي العربي يحفظ فيه من وصل إلى مصر من علماء المشرق الثروة الإبداعية السابقة عليه، وتتغذى به دواوين الإنشاء في العصر الأيوبي والمملوكي الذي يشهد بعض ازدهار الدولة العربية الإسلامية من مصر بصلاتها التجارية الواسعة وثراء طبقتها الحاكمة نتيجة هذا الاتصال. وينعكس هذا الثراء مباشرة على ما نشأ من دور للحكمة ودواوين للكتابة ومدارس للفقه ومجالس للمناظرة ومكتبات تجمع بالخطوط. في هذا الجو ينشئ صلاح الدين الأيوبي وحده خمس مدارس مذهبية كبيرة للشافعية والمالكية والنحفية. كما يبنى الكامل دار الحديث الكاملة، حتى لقد أحصى المقرئ بالفاخرة من آثار الأيوبيين خمسا وعشرين مدرسة كان بإحداها (الفاضلية) مكتبة ضمت مائة ألف مجلد. وتبارى حكام ذلك الزمان في تشجيع حركة التأليف والتجميع، حتى لقد اشترك بعضهم في التأليف بنفسه، على نحو ما فعل عيسى بن الكامل الأيوبي في دفاعه عن النحفية، أو كلف آخر بالكتابة له مباشرة، مثلما فعل الملك العادل مع فخر الدين الرازي. وسارع بعض الكتاب إلى تدوين الموسوعات يجمع فيها ما تنائر من فكر العصر وعلمه وتراثه الرسمي والشعبي ضمن ظروف استدعاء الفئات الحاكمة لهذه الحاجة لتعليم أبنائهم فنون الحكم وجودة التعبير والإنشاء.

من هنا، كانت قيمة عمل النويري الموسوعي، ومثله كان عمل القلقشندي على نحو ما سيفصله باحثنا الفرنسي هنا، بل إنه ليضاف لهؤلاء صاحب (مسالك الأبصار في ممالك الأمصار) شهاب الدين بن فضل الله العمري وغيرهم ممن سيرد ذكرهم. ويذكر مؤلفنا هنا عدداً من الملاحظات تدفعنا للتأمل كثيراً في القيمة متعددة الوجوه لهذا النتاج العربي الموسوعي، كالقول بامتداد أثر التراث العربي القديم إلى التراث الشفوي والمدون في عصر الموسوعات العربية، أو تأكيد طابع الحكيم والخلط أحياناً بين الحكيم الأسطوري - حول بسط الأرض مثلاً - وتسجيل نتائج البحث الجغرافي حول الموضوع في هذه الفترة. ويبدو أن الباحث هنا قد استغفرته الأجزاء الأولى من كتاب النويري حول «الفن الأول» عن «السماء والآثار العلوية والأرض والمعالم السفلية»، لكنني ما إن مضيت في القراءة بمثل هذا المنهج في «الفن الثاني»، عن «الإنسان وما يتعلق به» حتى اكتشفت في أقسامه الخمسة حديثاً شيقاً حقاً عن الإنسان وتقلاته وطبائعه، وعن أمثال العرب وأخبار الكهنة وأوابد العرب والزجر والفأل والطيرة والفراسة والكتابات والتعريض والأحاجي والألغاز والمديح والهجو والمجون، والتطبيب الشعبي، ووصف آلات الطرب... إلى آخر هذه الثروة الفولكلورية التي يفتح هذا البحث الباب إليها.

وكان النويري يدرك طبيعة ما يفعل ويذكره في مقدمة كتابه بما يلفت إليه النظر تلقائياً. إنه يذكر مثلاً (صفحة ٢٥ من المجلد الأول - طبعة ١٩٢٣) طبيعة منهجه فيقول:

«وطوقته بقلائد من مقولى، ورصعته بقرائد من منقولى... وما أوردت فيه إلا ما غلب على ظنى أن النفوس تميل إليه، وأن الخواطر تشتعل عليه، ولو علمت أن فيه خطأ لفبضت بنائى وغضضت طرفى.. ولكنى تبعت فيه آثار الفضلاء قبلى وسلكت منهجهم فوصلت بحبالهم حبلى».

إلى أن يقول:

«ورغبت فى صناعة الآداب وتعلقت بأهدابها، وانتظمت فى سلك أربابها، ورأيت غرضى لا يتم بتلقيها من أفواه الفضلاء شفاهها، فامتطيت جواد المطالعة وركضت فى ميدان المراجعة».

إن هذا النص فى مقدمة الكتاب كفىل وحده أن يقنعنا مباشرة أننا أمام عمل جامع للفولكلور ولثقافة العصر الشعبية بالمعيار الموضوعى الذى نعرفه، لكن الخطأ يصدر طول الوقت عن اعتباره مصدراً للتأريخ بما لم يفد التأريخ ولا التراث الشعبى معاً. أما الخطأ الآخر فهو اعتباره تراثاً دنيواً أو مصدراً للمعرفة الدينية أو ذات الطابع الدينى، وهو أمر لا يوفره السياق ولا حديث الرجل نفسه عن منهجه، كما قرأنا.

أريد أخيراً أن أشير للقارئ أننى نقلت نصوص النورى التى أشار إليها المؤلف عن «الفن الأول» من الكتاب مباشرة فى طبعته التى بدأت عام ١٩٢٣ وانتهت بالجزء الثامن عشر عام ١٩٥٥ بدار الكتب المصرية، علماً بأن ثمة طبعات أخرى حديثة وشاملة للأجزاء الواحد والثلاثين صدرت فى مصر وببيروت، يمكن أن يرجع إليها القارئ.

المقال :

حتى يستطيعوا تفسير النصوص التى كانت تعتمد دائماً على فهم العقائد فهما تاماً، أو ليجدوا أنسب الحلول لصعوبات الشريعة. ونحن مدينون لهذه الضرورة أيضاً بنشأة فقه اللغة وعلم المعاجم التى تكون مؤلفانها الجزء الأكبر من أشهر المؤلفات فى العلوم العربية.

ولم يكن الإسلام من حيث هو دين قد انتشر وحده بهذه السرعة، وإنما كان هناك أيضاً إمبراطورية فرضت سلطانها على أعدائها الذين خضعوا لها. ومن الطبيعى أن يبحث سادة الإمبراطورية الجديدة عما يثبت أقدامهم فى حكم الشعوب التى يحكمونها، كما أصبحوا فى حاجة إلى إدارة أكثر تعقيداً. وقد خلقت هذه الضرورة علماً وصفياء آخر هو علم الجغرافيا وهو العلم الذى يهمنى هنا بوجه خاص، إذ منحنا مؤلفات أمثال «أبو الفدا» و«الياقوت» و«الإدريسى» التى جاوز ما جاء بها حدود النظرة النفعية التى شكلت موضوعها الرئيسى.

وهذا الميل إلى الوصف والتجميع هو الذى جعل من الطبيعى أن يعمل بعض المؤلفين على جمع معارف

اتخذ العلم عند العرب منذ زمن بعيد طابعاً وصفياء موسوعياً، وقد ساهمت الظروف التى خلقته والبيئة التى ازدهر فيها وتطور فى إعطائه هذا الطابع، وكانت أول موضوعات النشاط العلمى عند العرب هى ذلك الدين الجديد الذى ظهر بينهم. ولا يجهل أحد أى دور كبير لعبه التراث فى هذا الدين، وفى النظام التشريعى الذى صدر عنه؛ مما جعل جمع وتصنيف أحاديث النبى وأعماله جميعاً هو وصحابه بعد تحقيقها أمراً ضرورياً. وقد خلقت هذه الضرورة علماً جديداً له منهجه الخاصة هو علم الحديث الذى ترجع أقدم المؤلفات فيه أو مجاميعه إلى القرن الأول الهجرى، ثم حاز أكبر شهرة له فى القرن الثالث. وقد انتشر الإسلام بسرعة؛ ففى أقل من قرن امتد سلطانه من الأطلنطى إلى المحيط الهندى، ولم تكن الأغلبية العظمى من أتباعه تتكلم بعد باللغة التى نزل بها الكتاب المقدس والتى استخدمها النبى فى مواظبه وأحكامه المتنوعة، ومن هنا كان من الضرورى لفهم توجيهاته الجديدة أن يتعلموا هذه اللغة بسرعة

أو وصل إليه في الموضوع الذي يعالجه من خبرة العلماء الثقافة، وكذلك الخرافات والحكايات الأسطورية. ونستطيع أن نضيف كذلك أن لبعض هؤلاء الكتاب أنفسهم ميلا ملحوظا نحو الخرافات والحكايات الأسطورية. ويمكن أن نطبق عليهم قول الأستاذ «كارادى فو» عن علماء وصف الأرض:

«إنهم لاهوتيون وفلاسفة وطبيعيون، كما كانوا على وجه الخصوص رواة أساطير. وكتبهم هي مجموعات متنوعة من «العجائب» المثيرة للفضول، ولذلك يمكن الاعتقاد أن القيمة العلمية في هذه الكتب ضئيلة للغاية، وإن كانت ليست كذلك دائما، لكن ثراءها بالخرافات والأساطير يجعلها تستحق الدراسة» [كارادى فو: مفكرو الإسلام جـ ٢ ص ٢٣].

والسبب الآخر الذى يرجع إليه إهمال هذه المؤلفات، حتى من قبل المستعربين أنفسهم، يكمن فى صعوبة الحصول عليها. فإزاء التحولات العديدة التى وقعت فى بلاد الإسلام اندثرت هذه الكتب عقب عصر ازدهار الخلفاء والسلاطين العظام الذين أسسوا المكتبات الفنية إرضاء لأنفسهم وتسهيلا على العلماء فى عصرهم. ولكن هذه المكتبات تعرضت كنوزها للتخريب والنهب، وأصبحت القاعدة العامة هى أن المؤلفات ذات القيمة لم تحتفظ تماما وإنما تفرقت فى أنحاء شتى، وإذا أمكن نسبيا لأحد المتخصصين أن يعثر على كتاب يحتوى جزءا أو جزءين، فإن عليه ليجمع الموسوعة المكونة من عشرات الأجزاء أن يبحث فى أنحاء العالم عن بقيتها.

وكان على مصر، وهى من أولى بلاد اللغة العربية التى سلكت طريق النهضة الأدبية والعلمية، أن تسرع فى أعمال التجميع. وقد أدركت الحكومة المصرية أهمية

عصرهم فى مؤلفات جامعة أو ما يضم على الأقل المعارف التى تهم طائفة معينة من القراء، وأدى هذا بالتالى إلى نشأة علم المصنفات الذى أصبح بعد ذلك أحد الفروع الرئيسية للنشاط العلمى حين أصبحت عملية التجميع فى مرحلة التدهور ذات أسبقية شيئا فشيئا على أعمال البحث الشخصى.

ومن الظلم الاستخفاف بهذه المؤلفات التى يحق للكثير منها أن يحمل اسم الموسوعة، مادامت الوثائق الأخرى أقل قيمة من ذلك. ومن الصعب أن نقدم قائمة - لا تأنى ناقصة - بمجمل هذه المؤلفات الموسوعية المتعددة والممتدة على طول العصر الإسلامى. وقد أورد «بروكلمان» فى كتابه (تاريخ الأدب العربى) الكثير منها، وخصص فصلا عن الموسوعة أورد فيه الكثير، كما جاء عن بعضها الآخر فى فصول أخرى من مؤلفه، خاصة بالنسبة لـ (صبح الأعشى) الذى نتحدث عنه فيما بعد، ويمكن الرجوع فى هذا الصدد أيضا إلى كتاب أحمد باشا زكى (موسوعات العلوم العربية) ١٨٨٩.

وإذا لم يجد القارئ فى هذه الموسوعات أفكارا جديدة تعبر عن تقدم الفكر الإنسانى، فإنها ستكون على الأقل انعكاسا للأفكار الجارية فى أوساط المتعلمين فى هذا العصر، وهو ما له فى الواقع قيمته المحددة. أما من وجهة النظر المادية، فسوف نجد فيها إيضاحا للنظم الإدارية والعسكرية والتجارية، وهى معلومات يبحث عنها المرء عبثا عند المؤرخين فلا يجدها فى معظم الأحيان. وباختصار، تعتبر هذه الكتب مرآة مخلصة للحضارة فى العصر الذى كتبت فيه، بما لا يمكن حصره من نصوص تضمنتها نقلا عن الأعمال الأصلية التى افتقدناها على مر الأيام. كما تمثل هذه الكتب أهمية خاصة لعالم الفولكلور؛ لأن العصر الذى كتبت فيه لم يكن يعرف بعد مقاييس العلوم التجريبية، فكان اهتمام كل من كتاب الموسوعات منصبا على تقديم كل ما قرأه

هذه الأعمال، فأصدرت دار الكتب المصرية عمليتين موسوعيين في طبعة تناسب ما بهما من آثار العلم العربى^(١).

وأول هذه الإصدارات هو (صبح الأعشى في كتابة الإنشاء)^(٢)، ومؤلفه مصرى من القرن الثامن الهجرى هو الشيخ أبو العباس أحمد القلقشندي الذى اشتق اسمه من مسقط رأسه قرية قلقشندة بمديرية القليوبية ومات عام ٨٢١هـ (١٤١٨م).

ويدل اسم الكتاب على أنه كتب ليكون مرشدا لكبار الموظفين العاملين في مشورة السلطان بحيث يسهل عليهم جمع المسائل التى تهم الدولة، كما أن الكتاب غنى جدا بالتعاليم الخاصة بالتاريخ والإدارة واقتصاديات الدولة في البلاد جميعا التى لها علاقة مع مصر. ولن ندخل في التفاصيل بعد الدراسة الممتازة التى قام بها المرحوم على بك بهجت عن الرجل ومؤلفه، وذلك في خطابه أمام المؤتمر الثانى عشر للمستشرقين الذى عقد في روما عام ١٨٩٩^(٣)، كما كتب الشيخ محمد عبدالرسول ترجمة جيدة لحياته في مطلع المجلد الرابع عشر من الطبعة التى أشرف على إخراجها.

أما العمل الثانى، فهو موسوعة «النورى» المسماة (نهاية الأرب في فنون الأدب)، ومؤلفه مصرى كذلك، ويسبق القلقشندي بقرن تقريبا؛ ذلك هو شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النورى، المولود في نويره، وهى قرية بالقرب من بنى سويف. وهناك أوجه شبه كثيرة بين حياة هذين العالمين؛ فكلاهما قد عاش في العصر المملوكى الذى لم يستطع المؤرخون المحدثون أن يقدروا قيمته الحقيقية، إذ إنه كان بالنسبة إلى مصر عصر القوة العسكرية والرخاء المادى والازدهار الفنى والأدبى الذى تدين له بأجمل لحظاتها. وكل منهما درس الشريعة، واكتسب صفة الفقيه وعمل في الإدارة. ولم يبلغ «النورى» قمة الهرم الطبقي مثل القلقشندي؛ ومع ذلك، فقد حصل على رعاية السلطان الملك الناصر

محمد بن قلاوون، ووصل إلى مركز ناظر الجيش - وهو نوع من الوظائف يشبه وظيفة القائد العام للجيش - ومات في هذه الوظيفة في طرابلس بسوريا عام ٧٣٢هـ (١٣٣٢م) في سن الخمسين تقريبا. ولم تمنعه هذه الوظائف من تكريس جزء كبير من وقته للعلم، كما وهب جزءا من موهبته للنسخ، وهى مهمة كانت تجتد تقديرا كبيرا، فنسخ صحيح البخارى ثمانى مرات، وكان يتقاضى عن كل نسخة ألف درهم، ونسخ بالمثل كتابه (نهاية الأرب) أربع أو خمس مرات، وهو المؤلف الوحيد الذى نعرفه له. وقد أخذ عنه كثير من المستعربين وخاصة دى ساكى De Sacy في كتابه عن تاريخ الدروز، والأب كوسان Caussin في كتابه (تاريخ صقلية) و G. Weil في كتابه (تاريخ الخلفاء العباسيين في مصر)^(٤)، ولكنه لم يعرف إلا مجزأ، فليس هناك مكتبة واحدة تمتلك منه نسخة كاملة. وحتى «بروكلمان» في مؤلفه الذى يتسم بالدقة عن تاريخ الأدب العربى يعترف بأنه لا يعلم عدد الأجزاء التى يتضمنها الكتاب. ويعود الفضل إلى صديقى العلامة أحمد باشا زكى - الذى يعرفه المستعربون جيدا - في القيام بتجميعه. ففي كتيب^(٥) نشر حوالى عام ١٩١٠، ذكر أحمد باشا زكى قصة الجهود العديدة الممتدة التى قام بها في مختلف المكتبات بأوروبا والقسطنطينية قبل أن يجمع النص في صورته الكاملة عن طريق مخطوطات مكتبات أيا صوفيا و Top Capau والفاتيكان و«ليد»، فبفضل الصور الفوتوغرافية التى حصل عليها زكى باشا، وبمعاونة حكومته، تمت طبعة دار الكتب المصرية التى تحدثنا عنها.

لقد سمي النورى كتابه (نهاية الأرب في فنون الأدب)؛ التى ترجمناها «أقصى ما يمكن أن يتنمنا المرء في فروع المعرفة المختلفة». ولو كان مباحا لى أن استعمل ترجمة حرة لاخترت هذا العنوان: «ما يمكن أن يحقق جميع المآرب في مختلف فروع الدراسات الإنسانية»^(٦).

الجزء المخصص لتاريخ ما قبل الإسلام من الفن الخامس، تلعب الأسطورة والحكاية العجيبة دورا مهما، وهو يخصص لها فصولا بأكملها، مثل الفصل المكتوب عن الأنهار والينابيع العجيبة الذي يجد القارئ نصه هنا (عن مجلد ١ ج ١ ص ٢٧٤).

والقاعدة العامة أن المؤلف كان يتناول القصص الشعبية وتحقيقات العلماء على أنها مجموعة من المصادر على درجة واحدة من القيمة، دون أن يسمى إلى التقريب بينها أو حتى إلى التخفيف من التناقضات الصارخة الموجودة بينها؛ فتراه في وصفه للأرض، مثلا، يلخص النتائج التي توصل إليها علماء عصره فيتحدث عن شكلها الكروي، ويرى بالتفصيل وسيلة قياس الدورات التي شرع في القيام بها بناء على أمر الخليفة المأمون، ولا يمنعه هذا من أن يقول بعد ذلك بقليل إن الله بسط الأرض من تحت الكعبة كما يسط الإنسان السجاد، وإنه ثبتها عن طريق الجبال (ج ١ ص ٩٨، خلق السماء والأرض).

وأحيانا تقترب الحكاية العجيبة من الثوابت العلمية حتى يتساءل المرء عما إذا كانت قد كتبت من أجل تسلية القارئ وتشقيقه معا، مثلما في الفصل الخاص بالجبال، حيث نجد أشد القصص بعدا عن الواقع، تتبعها مباشرة آراء ابن «حقول» و«قدامة»، وهما من كبار الجغرافيين العرب (نص الجبال).

وفي كل مرة، يسند الحكاية العجيبة إلى شخصية كبيرة، وعلى الأخص إلى الرسول أو أحد الصحابة، وهو لا يتردد في الوقت نفسه في تدعيم كلامه بنص من القرآن محملا النص أكثر مما يحتمل. فالقرآن يقول مثلا «حتى إذا تواترت بالحجاب»، والمفسرون متفقون على أن المقصود بالحجاب هو الليل، وهو التفسير السليم، ولكن مؤلفنا يقول إن هذا الحجاب ليس إلا الظل الذي يحدثه جيل «قاف» الخرافي الذي يبلغ من الارتفاع أنه يلامس السماء تقريبا (نص الجبال). ومع ذلك، ففي مثل هذه

وهو، كما يدل عليه عنوانه، موسوعة تضم كل المعارف، قسمها المؤلف إلى خمسة فروع سماها «الفنون»، وكل «فن» في خمسة أقسام، وكل قسم إلى عدد معين من الأبواب. وهذه الفروع في النهاية متنافرة جدا في طولها.

والفن الأول موضوعه السماء والأرض والظواهر الطبيعية، ويضم كل المجلد الأول من طبعة دار الكتب.

ويضم الفن الثاني موضوع الإنسان من الناحيتين المادية والمعنوية، ويمتد من المجلد الثاني إلى الثامن.

ويخصص الفن الثالث لمملكة الحيوان (المجلد التاسع).

والفن الرابع عن مملكة النبات مع ملحق عن الدواء (المجلد العاشر).

وأخيرا، الفن الخامس مخصص للتاريخ الذي يتبعه منذ بداية العالم حتى يصل إلى السنوات السابقة على وفاته مباشرة. وهو أطول الفنون، ويشتمل على ٢١ مجلدا (من ١١ إلى ٣١ في طبعة القاهرة)، وذلك دون أن نأخذ في الاعتبار أن بعض المواد التي تدخل من وجهة نظرنا في مجال التاريخ قد عالجه المؤلف في فنون أخرى، مثلما هو الحال في وصفه للآثار القديمة في الفن الأول، أو استعراضه لتنظيم السلطنة بما يشكل القسم الأخير من الفن الثاني^(٧).

قد تجاوز حدود هذه الدراسة كثيرا إذا دخلنا في فحص هذه الفنون المختلفة وقيمتها الطبية والمصادر التي أخذ عنها المؤلف، ولكننا سنقتصر هنا على تحديد المكانة التي يحتلها «الفولكلور» في هذا العمل، وهي مكانة كبيرة.

وقد كان «النوري» أحد أولئك الكتاب الذين يتوفر لديهم نزوع طبيعي نحو الحكى والقص ورواية الأقاصيص الممتعة، ففي الفنون الأربعة الأولى، وفي

الحالات تجده يضيف تحفظا مثل «وهذا ما يفسره أحيانا»، أو تحفظا آخر من هذا النوع. وتدل هذه التحفظات مجتمعة على أن المؤلف كان يضع في اعتباره الصيغة الأسطورية لحكايته، وهو يبدو كذلك حين يشير إلى النبي أو أحد الصحابة. والميل إلى إسناد الأساطير القريبة لشخصيات مشهورة، وخاصة للرسول وصحابته، ميل عام وقوي عند العرب الذين كان لهم عند ظهور الإسلام تاريخ قديم، وحصيلة كبيرة من الأساطير التي تناقلها الشعراء جيلا بعد جيل مع إثرائها وتجميلها. والشعب الذي يميل إلى الشعر والحكايات الغريبة، على هذا النحو، لا يمكن أن يتنازل عن هذه التركة حتى لو اعتنق دينا جديدا، ولذا فقد احتفظ بها بعد أن خلع عليها اسم النبي وصحابته.

والمستعربون الذين شغلوا أنفسهم بدراسة الحديث، كشفوا عن العناصر الشعبية التي يتضمنها، ويكفي هنا أن نذكر الدراسة القيمة التي قام بها «جولدسيهر» في المجلد الثاني من كتابه (دراسات إسلامية). ولكن كبار علماء الحديث المسلمين عرفوا ذلك قبلهم بكثير واختبروه بأنفسهم، وردوا عليه بنجاح دائما. وقد جمع أحد كبار هؤلاء وهو البخاري ستمائة ألف حديث منسوبة إلى النبي، ولكنه استبعد منها تسعة أعشارها التي شك فيها، ولم يجز في كتابه النهير (الصحيح) إلا العشر، ومع هذا فلم يمنع ذلك الأحاديث الأخرى من الانتشار بين الناس والظهور في الكتب الأدبية.

وسيقع المرء في خطأ كبير باعتقاده أن كل حديث ورد على لسان مؤلف يعتبر من وجهة نظره غير قابل للشك؛ فبالنسبة إلى روح ذلك العصر، لم تطرح قضية صحة الأحاديث إطلاقا، وكانت تختفى كلية أمام الفائدة التي كانت تقدمها الحكاية عن طريق طابعها المثير (العجيب) وقيمتها الثقافية.

جزء كبير من الحكايات التي يضمها (نهاية الأرب)، سواء اتخذت هذه الحكايات شكل الحديث أو لم تتخذ، وجد عند المؤرخين الآخرين ممن وصفوا الأرض مثلاً، وهي تنتمي إلى تراث عام بالنسبة إلى المؤلفين العرب، ومنها ما هو ذو أصل عربي خالص، ويرجع إلى عصر سابق جدا على الإسلام، كما أن البعض الآخر ذو أصل يوناني، وجزء منه ذو أصل يهودي مثل الأساطير المنسوبة إلى شخصيات توراتية.

ومن الأهمية بمكان أن نوضح في هذا الصدد أن معظم القصص التوراتية قد أوردها الرسول في صورة مغايرة لتلك التي نعرفها نحن بها. وبما أنه بالتالي لم يؤلف هذه القصص من نواحيها جميعا، وأنه لم تكن له أية مصلحة في تشويهها، فقد تختم عليه أن يذكرها كما أوردها عن الجماعات اليهودية والمسيحية المنشقة.

وأخيرا، هناك جزء ذو أصل فارسي وهندي أيضا، ومعظم هذه الحكايات الأخيرة (الهندية) قد وصلت إلى العرب عن طريق الفرس. ويستحق هذا التراث أن يدرس دراسة منهجية، ويجب أن تصنف الأساطير بحسب أصولها وتفرعاتها وموضوعاتها. وستحمل مثل هذه الدراسة مفاجآت جميلة لذلك الذي سيشرع فيها. وأنا شخصيا أتنوى أن أقوم بمثل هذه الدراسة عن الحكايات ذات الصلة بالدين اليهودي والمسيحي والإسلامي. وقد اقتصر في الوقت الحالي على تقديم مختارات من الأساطير التي تدور حول موضوعات مختلفة جدا لكي تسمح للقارئ بأن يكون لنفسه فكرة عن تنوع وغنى هذه المادة. وقد ترجمت الأساطير المتصلة بخلق السماء والبحر والجبال^(٨)، والأساطير المتصلة بأصل مكة الخرافي، وبعض الأساطير الأخرى التي تدور موضوعاتها حول الآثار القديمة لمصر، وأضفت إلى هذه الأساطير نصوصا متنوعة تبدو لي ذات أهمية كبيرة، وهي تلك التي جمع فيها النويري الأقوال السائرة عن طابع الشعوب المختلفة. وفي هذه الأقوال السائرة المركزة دائما،

والأرض سبع، كما أن السماوات سبع، والدليل على ذلك قوله عز وجل: «الله الذى خلق سبع سموات ومن الأرض مثلهن».

واختلف فيها هل هي سبع متطابقات بعضها فوق بعض أو سبع متجاورات؟ فذهب قوم إلى أن الله تعالى خلق سبع سموات متطابقات متعاليات وسبع أرضين متطابقات متسافات وبين كل أرض وأرض كما بين كل سماء وسماء خمسمائة عام. وفسر بهذا قوله تعالى: «أو لم ير الذين كفروا أن السماوات والأرض كانتا رتقا ففتقناهما» أى كانت سماء وأرضا واحدة ففتقناهما سبعا.

قبل ولكل أرض أهل وسكان مختلفو الصور والهيئات ولكل أرض اسم خاص. وذهب قوم إلى أنها سبع متجاورات متفرقات لا متطابقات فجعلوا الصين أرضا وخراسان أرضا والسند والهند أرضا وفارس والجزيرة والعراق وجزيرة العرب أرضا والجزيرة والشام وبلاد أرمينية أرضا ومصر وأفريقية أرضا وجزيرة الأندلس وما جاورها من بلاد الجلائقة والانكبرده وسائر طوائف الروم أرضا.

ويقال: إنها كانت على ماء والماء على صخرة والصخرة على سنام ثور والثور على كمكم والكمكم على ظهر حوت والحوت على الماء والماء على الريح والريح على حجاب ظلمة والظلمة على الثرى والثرى انقطع علم المخلوقين.

قال الله تعالى: «له ما فى السموات وما فى الأرض وما بينهما وما تحت الثرى».

وزعم آخرون أن تحت الأرض السابعة صخرة وتحت الصخرة الحوت وتحت الحوت الماء وتحت الماء الظلمة وتحت الظلمة الهواء وتحت الهواء الثرى.

وقد تقدم أن الأرض مخلوقة من الزبد.

التي نجد فيها دوما دقة مذهلة تعكس روح الملاحظة لدى الشعب، يمكن أن نسميها دون مبالغة محاولات إثنولوجية شعبية.

وغالبا ما يدعشنا أن نرى الطابع المميز وقد عبر عنه هكذا فى لحاح خاطفة عن السكان الحاليين، برغم أنه قد مضى على ذلك قرون عديدة. وآمل لهذا العمل برغم نقصه أن يستطيع إفادة أولئك الذين ليسوا على ألفة مع هذا النوع من الأدب العربى، وأن يوضح لدارسى الفولكلور كيف أن هذا الميدان الذى لم يكتشف بعد مليء بالوعود.

ملحق ببعض نصوص من (نهاية الأرب):

فى خلق السماء:

(المجلد الأول ص ٢٩)

حكى فى سبب خلقها: إن الله تعالى خلق جوهرة وصف من طولها وعرضها عظما ثم نظر إليها نظر هيبة فانماعت وعلاها من شدة الخوف زبد ودخان فخلق الله من الزبد الأرض وفتقها سبعا ومن الدخان السماء وفتقها سبعا ودليله قوله تعالى: «ثم استوى إلى السماء وهى دخان». قال: ولما فتق الله تعالى السموات أوحى فى كل سماء أمرها. واختلف المفسرون فى الأمر، ما هو؟ فقال قوم: خلق فيها جبالا من برد وبحارا. وقال قوم: جعل فى كل سماء كوكبا، قدر عليه الطلوع والأفول والسير والرجوع. وقال قوم: أسكنها ملائكة سخرهم للعالم السفلى، فوكل طائفة بالسحاب وطائفة بالريح، وجعل منهم حفظة لبنى آدم وكاتبين لأعمالهم ومستغفرين لذنوبهم».

فى خلق الأرض

(مجلد ١ ص ١٩٠ - ١٩١)

قال الله تعالى: «أمن جعل الأرض قرارا وجعل خلالها أنهارا وجعل لها رواسى وجعل بين البحرين حاجزا».

فى خلق الجبال

(ص ٢٠٩ - ١١)

قال الله تعالى: «وَأَلْقَى فِي الْأَرْضِ رَوَاسِيَ أَنْ تَمِيدَ بِكُمْ».

قال المفسرون خلق الله عز وجل الأرض على الماء فمادت وتكفأت كما تتكفأ السفينة فأثبتها بالجبال ولولا ذلك ما أقرت عليها خلقا.

... وعن ابن عباس أنه قال: «كان العرش على الماء قبل أن يخلق الله السموات والأرض، فبعث الله ريحا فعصفت الماء فأبرز عن حشفة في موضع البيت فدحا الأرض من تحتها فمادت فأوتدها بالجبال فكان أول جبل وضع فيها جبل أبى قبيس (وهو الجبل المطل على الكعبة) فلذلك سميت مكة أم القرى. وفي كنيته بأبى قبيس قولان: أحدهما أن آدم كناه بذلك حين اقتبس منه النار التي بين أيدي الناس. والثاني: أنه أضيف إلى رجل من جرهم كان يتعبد فيه اسمه أبو قبيس.

.. وقال بعض المفسرين فى قوله تعالى: ﴿ق وَالْقُرْآنَ الْحَمِيدَ﴾ إن (ق) جبل محيط بالعالم من زمردة خضراء وإن جبال الدنيا متفرعة عنه.

وقال قوم: إن السماء مطبقة عليه والشمس تغرب فيه وهو الحجاب السائر لها عن أعين الناس فى أحد الوجوه المفسر بها قوله تعالى: «حتى توارت بالحجاب».

وقال قوم: إن منه إلى السماء مقدار ميل وإن الذى يرى من خضرة السماء مكتسب من لونه.

وقال ابن حوقل: جميع الجبال الموجودة فى الدنيا متفرعة عن الجبل الخارج من بلاد الصين مشرقا ذاهبا على خط مستقيم إلى بلاد السودان مغربا.

ذكر ما كانت الكعبة عليه فوق الماء

(ص ٢٨٧)

«قال أبو الوليد الأزرقي يسند برفعه إلى كعب الأحبار أنه قال: «كانت الكعبة غشاء على الماء قبل أن يخلق الله عز وجل السموات والأرضين بأربعين سنة. ومنها دحيت الأرض».

وعنه برفعه إلى مجاهد أنه قال: «لقد خلق الله عز وجل موضع هذا البيت قبل أن يخلق شيئا من الأرض بألفى سنة وأن قواعده لفى الأرض السابعة السفلى».

عن الأهرام

(ص ٣٧٤)

فأما الأهرام التى بأرض مصر فهى كثيرة وأعظمها الهرمان اللذان بالجيزة غربى مصر وقد اختلف فى بانيهما:

فقال قوم: بانيهما سوريد بن سهلوق بن سرناق بناهما قبل الطوفان لرؤيا رآها فقصصها على الكهنة فنظروا فيما تدل عليه الكواكب النيرة من أحداث تحدث فى العالم، فأقاموا مراكزها فى وقت المسألة فدلّت على أنها نازلة من السماء تخطط بوجه الأرض فأمر حينئذ ببناء البرابى والأهرام وصور فيها صور الكواكب ودرجها ومالها من الأعمال وأسرار الطبائع والنواميس وعمل الصنعة.

ويقال: إن هرمس المثلث بالحكمة (وهو الذى يسميه العبرانيون أخنخ وهو إدريس عليه السلام) استدل من أحوال الكواكب على كون الطوفان، فأمر ببناء الأهرام وإيداعها الأموال وصحائف العلوم وما يخاف عليه الذهب والذئور.

.... «وبالقرب من الأهرام صنم على صورة إنسان تسميه العامة أبا الهول لعظمه والقبط يزعمون أنه طلسم

للمرمل الذى هناك لتلا يغلب على أرض الجيزة».

طبائع الشعوب

(ص ٢٨١)

كعب الأحبار عن طبائع البلاد وأخلاق سكانها فقال:
«إن الله تعالى لما خلق الأشياء جعل كل شيء لشيء.
فقال العقل أنا لاحق بالثام فقالت الفتنة وأنا معك وقال
الخصب أنا لاحق بمصر فقال الذل وأنا معك وقال
الشقاء أنا لاحق بالبادية فقالت الصحة وأنا معك».

روى أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه سأل

الموامش

- (١) كتب هذا المقال عام ١٩٢٥ ولذا لا يشير إلى العديد من إصدارات دار الكتب من الموسوعات بعد ذلك [المترجم].
- (٢) الطبعة العربية لدار الكتب المصرية فى ١٤ مجلد - القاهرة ١٩١٣ و ١٩١٨، وأعيد طبع الجزء الأول عام ١٩٢٠، تحقيق المستشرق جود نردى ديموبين.
- (٣) لخصه المؤلف بالعربية فى مجلة الموسوعة، ديسمبر ١٨٩٩.
- (٤) انظر كذلك كتاب الأدب العربى - C. Haurt ص ٣٢٥، حيث ذكر ما أفاده المستشرقون من هذا العمل.
- (٥) مذكرات عن الطرق السليمة لتحديد نهضة الآداب العربية فى مصر - القاهرة ١٩١٠.
- (٦) الواقع أن كلمة «أدب» فى العنوان تعنى بالمعنى الضيق «الأدب» كما نعرفه ولكن بالمعنى الواسع، فكلمة أدب تعنى «إنسانيات»، وكان هذا معناها دائما فى الاستعمال السائر فى عصر النوبى.
- (٧) حملت أهمية الجزء التاريخى بعض المستشرقين - مثل كاترير - على الخطأ فى اعتبار مؤلف النوبى تاريخا.
- (٨) يشير المؤلف إلى ترجماته لنصوص النوبى إلى الفرنسية. وقد رجعنا نحن لأصولها فى النوبى وأوردناها كما هى بالطبع بلغة النوبى نفسه [المترجم].



آفاق نقدية

□ دراسة المكان الصحراوي

في (فساد الأمكنة)

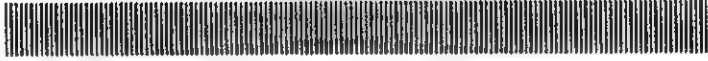
□ (حكاية زهرة):

الرواية المضادة.. التاريخ المضاد.

دراسة المكان الصحراوي

في (فساد الأمكنة)

صلاح صالح *



الرواية المتقدمة، وقدرتها على استشارة عدد لا فت من القضايا الفكرية والفنية والتقنية المتعلقة بالصحراء والمكان في آن، ولا يغيب عن هذه الاعتبارات قلة الدراسات - وربما انعدامها - حول رواية نرى أنها على درجة كبيرة من الأهمية والجمال المتدفق خلال الرواية كلها، وخصوصاً في المستوى المكاني، وهناك أيضاً غناها اللافت بتنوع الشخصيات وثرائها الفكرى والإنسانى، والقضايا الكبرى التى تتناولها فى المستويات الأخرى كافة.

تجربى أحداث الرواية فى جبل «الدهيب» الواقع فى الزاوية الجنوبية الشرقية من الصحراء المصرية الشرقية، حيث يأتى إليه «نيكولا» وهو مهاجر روسى شبه هارب من التحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى التى شهدتها روسيا، إثر الثورة الاشتراكية فى مطلع القرن. وبعد وصوله إلى مصر بإغراء من صديقه الإيطالى «ماريو»، يتفق مع أحد «الخوارج المصريين» على استثمار منجم «بودرة

تتلخص أهمية دراسة المكان الروائى فى قدرته على الفعل الجوهري فى مجمل البنى والسيرورات التى يتشكل منها العمل الروائى، وفى قدرة المكان - الصحراوى خصوصاً - على استيعاب معظم القضايا النظرية المتعلقة بالحيز الكبير الذى يحتله «المكان» فى نظرية الرواية، إضافة إلى تأكيد وجود ما يمكن تسميته بـ «الرواية المكانية»، أو على الأقل، وجود «سيرورة مكانية» داخل الرواية تتغلب على السيرورات الأخرى وتطبعها بطابعها، والخصوبة الكبيرة التى تتمتع بها الدراسة المكانية، والآفاق الجديدة الرحبة التى يمكن أن تفتتحها، أو تنطلق بها، الدراسة المكانية المتأنية أمام الرواية العربية.

وبالنسبة لـ (فساد الأمكنة)^(١)، فقد انطلق اختيارها من عدد من الاعتبارات يقع فى طليعتها سوية

■ باحث سورى. اللاذقية.

الملك» فى جبل الدرهب، وهناك كانت توافيه ابنته الوحيدة «إيليا الصغرى»، وهى فى مقتبل التحول من طفلة إلى مراهقة بالغة، ويزور الملك بدعوة من الخواجة موقع مرفأ الشحن القريب من المنجم، ويقوم مرافقه الخاص باختيار «إيليا الصغرى» لمرافقة الملك فى رحلة لصيد الغزلان، وفى الرحلة يغتصبها الملك، وبعد أن تنجب طفلها ثمرة الاغتصاب، يسيطر على نيكولا شعور متعاطف بمسؤوليته عما حدث، فيسرق الطفل ويلقيه طعاماً للضباع، ويختبئ فى أحد الأنفاق المهجورة فى المنجم، وهو فى حالة فظيعة من الانهيار النفسى والجسدى الشاملين، وأثناء بحث ابنته عنه فى الأنفاق، ينهار عليها أحد الأنفاق وتبقى هناك مدفونة إلى الأبد، ويبقى نيكولا بعدئذ أسير الدرهب وصحرائه إلى الأبد.

السيرورة المكانية للرواية:

الدرهب مكاناً، استحوذ على جميع أبعاد المكان، وأشكال نكثفه، واحتوائه على دلالاته ومحملاته كافة، فالدرهب خارج وعمر موحش، وباطن عميق يجاوز ألف متر^(٢). والألف رقم كبير لا يقتصر على قصيدة التكثير، بإسناده إلى إحدى وحدات قياس الطول (المتر) وإنما ينتسب الألف أيضاً إلى عائلة أخرى، تتضافر مع بعض مسنداتها لإشاعة جو التهريب الذى يتوج تراكمها يجاوز الألف، وخاصة فى الموروث الشعبى، فالدنيا «تؤلف ولا تؤلفان» والأفعى «المؤلفة» هى التى جاوز عمرها الألف، وحراشها تصير ضويلة كالفرون فى التصلب وكالشعر فى الغزارة. وعلى سفح الدرهب، قرب البئر القديمة، انبثقت الأفاعى وآلاف «الطريشات» من تحت بشرة الجبل^(٣)، والنسور المؤلفة لاتخرج عن المناخ الذى تشيعه لفظة «الألف» حيث تخلق كلما خلف الموت جيفاً، ومعروف أن النسور والأفاعى مضرب للمثل فى طول العمر والاكتظاظ بالتجربة، وينفرد النسور بالعمر الطويل والتجربة باعتباره كائناً هوائياً علوياً، قابلاً

للتزوية عن مطلقة البشاعة والشر، وتمكنه حدة بصره من تحميله بكل مايرى بعينه الراصدتين المطلتين من الأعلى، بالأعلى - فى الموروث الشعبى وربما فى سواء أيضاً - محترم ومهاب، وبسطخ احترامه بمقادير من القداسة. وتنفرد الأفعى بالاكتظاظ بخبرة الشر، والقدرة على الإيذاء القاتل، باعتبارها كائناً سفلياً يبلغ تسفيله حد انعدام القوائم، والعيش فى الجحور، دون أن يغيب عن «شرائته» وجوانيته السامة علاقته بحواء، وحلفه مع الشيطان، لإنزال البشر من «الأعلى» إلى أرض العذاب والملعنة. وبين «المؤلف» الأعلى (النسر) و«المؤلف» الأدنى (الأفعى) يعيش الإنسان على كوكب «يؤلف ولا يؤلفان»، ويعيش الدرهب، ولا يصبح مرتبطاً بالموت القتل، قبل أن يصبح «مؤلفاً» مع مراعاة التدرج فى تجاوز الألف، إنه لم يصبح «مؤلفاً» دفعة واحدة، فقد حفره أكثر من جبل من المنقبين، ونيكولا وجد طبقين من الأنفاق، بينهما عذد كبير من الدرجات، قبل أن يحفر طبقته الثالثة، الأكثر إيغالاً فى العمق^(٤)، مع ملاحظة أن الدرجة هنا، ليست مجرد قطعة معدنية، تتكرر فى السلالم الحديدية الهائلة، إنما هى أيضاً فعل بشرى، يختزل مقادير كبيرة من الجهد والخبرة والزمن.

وباطن الدرهب لا يقل غنى وتنوعاً عن خارجه. ولا أنسب لنفسى اكتشافاً إذا ربطت بين باطن الدرهب وباطن الإنسان، فباطن الدرهب متسع كاتساع باطن الإنسان وغنى مثله، وعميق مثله، ومتعدد الاتجاهات مثله، ومكتظ بالثنائيات الضدية مثله، وهو مثله أيضاً فى لا نهائيته، وازدحامه بالموجودات والمتناقضات كلما ازداد التنقيب عمقاً وسيراً باتجاه اللانهاية أو الموت.

التقابلات الثنائية الضدية تبدأ من الأبعاد الفيزيائية المجردة للمكان، وتنتهى إلى التماثل مع جوانبة الإنسان، فالباطن يقابله خارج ظاهر، والأنفاق تذهب يمينا ويساراً، والحفر باتجاه العمق جرياً وراء عروق خاماة التلك، يقابله حفر باتجاه الأعلى (بئر التهوية)^(٥)،

الحركية، بينما لا يمكن الوصول إلى راقات أعمق دون إحداث شيء من التفجير لكوا من الإنسان، كتعرضه لصدمة عيفة، نفسية أو اجتماعية، أو تحريك خلاياه العصبية، أو تخديرها بالكحول وما شابه ذلك على سبيل المثال.

القصة تقنية لوصف المكان:

إن (فساد الأمكنة) أنموذج، يكاد يكون فذاً، لقدرة المكان على التأثير العالي في المشاهد، إلى درجة دفعه إلى كتابة عمل روائي، مستوحى جملةً وتفصيلاً من فساد المكان. وفي تقديم الرواية، يذكر الكاتب، صراحةً، أن زيارته الأولى للمكان حرضته على التفكير في كتابة الرواية، وأن أثر المكان لاحقه إلى القاهرة، فعاد إليه مرة أخرى مصمماً على إنجاز الرواية. وفي زيارته الثانية استطاع أن يحمل إشعاع المكان في داخله إلى الأمكنة الأخرى، مهما كانت بعيدة، وظل يحمل هذا الإشعاع، إلى أن أنجز عمله الروائي كاملاً^(٨).

ويمكن تلمس مراحل انفعال الكاتب بالمكان في مراحل انفعال بطل روايته (نيكولا) - دون أن يعني هذا اعتماد المذهب الشائع باعتبار البطل مرآة عاكسة، عكساً كلياً أو جزئياً، لذاتية الروائي، مع ملاحظة أن هذا المذهب لا يضير العمل ولا يدعمه. لقد ابتدأ كل شيء بذلك الاندهاش العظيم الذي بلغ حدوداً مصيرية وغرائبية عند نيكولا «ذلك الذي كانت فاجعته في كثرة اندهاشه»^(٩)، وانتقل الاندهاش إلى تأمل بدأ يضرر حباً وارتباطاً (محاولة استيلاء الصحراء كنوزاً عند نيكولا)^(١٠)، ومحاولة استيلاها عملاً فنياً عند الكاتب^(١١)، ثم حدث الفعل الجذري للتغيير (نيكولا يثقب جبل السكري لاستخراج الذهب)^(١٢)، ويتوغل عميقاً في باطن الدرهب وراء خامات التلك^(١٣)، والكاتب يزور المنطقة مرة ثانية بقصد مباشرة الكتابة، ثم ينزل نيكولا أسير الدرهب - المكان بعد أن دفن فيه روحه عبر مظهرين:

وكلما ازداد الحفر عمقاً ازدادت الحاجة إلى الحفر باتجاه الأعلى، للحصول على مزيد من التهوية. والعثور على الكنز مشروط باحتمالات الخطر، وكلما ازداد الحفر الراكض وراء الكنز، ازداد ركض الخطر. ولا بد من الإشارة إلى أن التفاعلات الضدية ليست ساكنة، كاليمين في مقابل اليسار، والأعلى مقابل الأسفل، وإنما يكمن قدر كبير من جمالية الرواية في تحريك الأضداد باتجاهات متعاكسة، وإخضاع هذه الحركة التعاكسية لعلائق الشرطية التي تحتوى شيئاً كبيراً من منطق الحتمية الرياضية، فحركة التنقيب باتجاه الأسفل - الكنز مشروطة بحركة التنقيب باتجاه الأعلى - الهواء، والحركة باتجاه الكنز - الثروة، مشروطة بالحركة باتجاه الخطر - الموت.

ومن سبل المقابلة بين الدرهب والإنسان أيضاً، استغلال باطنه على خارجه وموارثه أمام يقينية التخمين، فالجبل برغم العثور عليه مجوفاً، فإن راقاته الأكثر عمقاً مستغلقة على المعرفة الحسية - الإدراكية، مقابل قابلية الراقات الأعلى (أنفاق الطبقتين العلويتين) لمثل هذه المعرفة. فبرغم الظلام الحالك، يستطيع نيكولا والشيخ على التجول فيها، وجوسانها، وتعرف موجوداتها وحدودها بواسطة الحواس، وسيلة الإنسان الأولى لتعرف العالم، مستعينين بإضاءة صغيرة تحدها «مصاييح الكربون»^(١٤). بينما الوصول إلى الراقات الأعمق غير ممكن دون إحداث التفجير^(١٥).

والإنسان بالمقابل مركب مرئي خارجي، منعزل حول مركب باطني غير مرئي، والداخل لا يرشح بالضرورة عبر الخارج، إنما يستطيع الآخرون أن يستطلعوا قدراً من هذا الداخل باستخدام وسائل الاستضاءة المعرفية في أشكالها البدئية، كالإبصار المعق لقسمات الوجه والاستماع للصوت المتلون بمقادير من البواطن. والحدس الخاص بما ينعكس أحياناً، عبر اهتزازات البدن، واختلاجات أعضائه، وقراءة سماتها

مناخى، لا بد منه لاحتواء الأحداث التخيلية فى الرواية، بينما يصبح قادراً على الفعل المنتج، حين يتم وضعه بؤرة متركزة لأفعال البشر الرامية إلى تغييره، أو تطويره، أو استيلاؤه كما فى (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم (وأن له أن ينصاع) لفارس زرزور، أو تخريبه وتشويهه كما فى (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف.

المكان الفذ (الغريب) البعيد عن تأثيرات البشر، قد يكتفى بالإيحاء، بينما المكان الذى يختزل مقادير كبيرة من الأفعال البشرية لا يكتفى بمجرد الإيحاء، إنه يهز المنفعل معه، ويحرضه على تجاوز اهتزازة السلبى، ولا يتركه قبل أن يجد هذا المنفعل صيغة ما، للتكيف مع انفعاله الطافر من المكان، وإذا كان المنفعل فناً مبدعاً (فعالاً) يستطيع أن يحول طاقته الانفعالية السالبة إلى فعالية موجبة، فيكتب صبرى موسى (فساد الأمكنة) كما فى مثالنا هذا، ويرسم سيزان بشيء من الانفعال الجمالى الخاص محجر «أبيموس»^(١٦)، وتنبثق قصيدة «أنا باز» لسان جون بيرس، عن زيارته لصحراء جوبى، شمال الصين^(٢٠).

إن حديث الكاتب فى المقدمة عن كيفية انبثاق روايته من التفاعل مع المكان، يقترب من الخبر الصحفى فى طريقة عرضه، واختصاره وحياديته، وابتعاده المتعمد عن استخدام عبارات متسمة بشيء من الجمال الفنى. لكنه، برغم ذلك، تضمن هيكلاً قصصياً، نستطيع تلمسه صراحة فى تتبع مراحل إنجاز العمل الروائى، ابتداء من وميض فكرته فى ذهن كاتبه، وانتهاء بإنجازه وتقديمه مطبوعاً إلى القراء، مقرظاً بما لاقاه من أصداء عظيمة (حصوله على جائزة الدولة).

إذن، يضعنا الكاتب منذ المقدمة ذات الصبغة الصحفية أمام رواية أراد لها كاتبها، قبل الدخول فى عالمها، أن تفرق افتراقاً صريحاً عن الأنساق المعهودة التى تنتظم الروايات المعهودة، كرواية الشخصيات، والرواية

الأول: غير ملموس (جهده وجهد المجموعة التى عملت معه، وانفعاله بعمله، وإيمانه العميق بضرورة استخراج الكنوز من ظواهر العقم الشامل)^(١٤). والثانى: مادى ملموس (دفن ابنته فى باطن الدرهيب، بعد أن يكون قد أطعم ابنها للضباع)^(١٥). والكاتب بالمقابل وظف نشاطه الذهنى - الروحى لإنجاز عمله الروائى، وبطل أسير مادته الفنية التى حمل إشعاع تحريض خلقها من المكان، كما حمل نيكولا المكان فى داخله، دونما قدرة على الفكاك والهرب: «ما فائدة الرحيل يا نيكولا ما دمت تحمل داخلك معك أينما حللت»^(١٦). وتكون الثمرة عند نيكولا سبيكة من الذهب، اقتسمها الباشا وماريو^(١٧)، وأطناً هائلة من خامه تلك تحولت عبر معامل الخواجة أنطوان إلى مساحيق للأطفال (بودرة) ومواد تجميل^(١٨)، وكانت النتيجة عند الكاتب عملاً فنياً يتداوله آلاف القراء، إضافة إلى إحدى الجوائز الأدبية التى تمنحها الدولة.

إن هذا الاستعراض الخاضع لشيء من التفصيل، للعلاقة بين الروائى والمكان، لا يقتصر فقط على دلالة انبثاق فعل القص من تأثيرات المكان السكونية السالبة، التى تموضع فعلها، أحياناً، فى مجرد الإدهاش، وفرض مناخ التأمل الشامل العميق على المندھش، وإنما يؤكد شيئاً أكثر بعداً ودلالة، برغم القرابة الانتصافية المباشرة بسكونية المكان وإخراجه عن تأثيرات الفعل البشرى ومراميه المختلفة.

لقد انبثق العمل الفنى هنا - وهو عمل بشرى بالطبع - من عمل بشرى فذ، فى مكان فذ، وفى العلاقة بين فعل منبثق من فعل، يكمن قدر كبير من فنية الرواية، ونصوع نظافتها الفكرية؛ فالمكان - أى مكان - عاجز موضوعياً عن الفعل الجذرى فى التعامل معه، إذا بقى مجرد معطى ساكن، وإطار طبيعى -

لا نستطيع الوقوف طويلاً، مع تقديم مختصر، لايتعدى الصفحة، لذلك لايد من الإشارة إلى أن الكاتب في التقديم، أراد أن يث في المكان ما يكفى من الإثارة، لجعله هيكلاً قابلاً لاحتتمال النسيج الروائي التالي بأكمله، وكذلك من أجل تحريض القارئ ودفعه إلى الإقبال على استكشاف عالم الرواية بكمية إضافية من الشغف المسبق، وربما رمى في هذا التقديم أيضاً إلى شيء من التفسير، أو التبرير، لجعل هذه الرواية رواية مكانية قبل أى شيء.

أيهما في خدمة الآخر، القص أم وصف المكان ؟

منذ السطور الأولى في الرواية، يبرز هذا السؤال، أيهما تم توظيفه لخدمة الآخر؛ توظيف القص من أجل إطلاع القارئ على جماليات المكان وعجائبيته، أم توظيف عجائبية المكان لحقق القص بمادة شديدة الإثارة؟ لا حاجة للتعجل بتقديم الإجابة، وقد تعدد الحاجة إلى الإجابة انعداماً كلياً بسبب نداخل العنصرين: «القص ووصف المكان» واندغامهما اندغاماً تضافياً، لإضاءة عالم الرواية من مختلف جوانبه، ولإضاءة المكان من مختلف جوانبه أيضاً.

في افتتاح المشهد الأول، في الأسطر الأولى من الرواية، يلجأ الكاتب إلى ما يشبه العدسة السينمائية، لتقديم إطار شامل «بانورامي» لموقع قصته، من أجل الإيحاء بالمكان من جانب، وإضفاء الحياة على المشهد الميت من جانب آخر «يجعل العدسة في عيني طائر صحراوي: «يخلق عالماً، محاذراً في دورانه المغرور أن تصطم رأسه المريشة بقمم الصخور وتوأتها»^(٢٥)، فالكاتب لا يكتفى بمجرد الإظلال من الأعلى لتقديم المشهد كاملاً، إنه يدور فوقه دورانا متكررا، ونسب الدوران لطائر صحراوي «صقر» لقدرة هذا الطائر على الإيحاء بالمكان الصحراوي من جانب، ولحدة بصره واعتياده تلفية المكان تلفية دقيقة من جانب آخر، وكأن

التاريخية» والرواية التعليمية، ورواية المصائر البشرية والرواية العلمية وغير ذلك. لقد أرادها رواية مكانية، إذا صح التعبير، رواية يشكل فيها المكان الدور الرئيسي. والدور هنا ليس فاعلاً مطلقاً في حياة الشخصيات ومصائرهما، إنه يبادلها الفعل والتأثير، يتأثر بها فيتغير، ويؤثر فيها فتتغير، وفي الفاعلية الناجمة عن تبادلية الأفعال المؤثرة، وجدلياتها النامية باطراد، تنمو الرواية، وتتوتر علاقاتها الداخلية باطراد، دون أن يؤدي التوتر - كما يحدث في معظم الروايات ذات الحكمة، التي تستلزم بالضرورة حل الحكمة - إلى الارتخاء أو إزالة أسبابه، وإنما تتقطع عناصر متوترة كثيرة، محدثة دويًا فجائعيًا في داخل القارئ، دويًا لايشكل نشاراً أو افتعالاً فنيًا وإنما يقودنا الكاتب إلى التعامل معه، كالتعامل مع طعنة مفاجئة، لا سبيل إلى ردها، وكأن الطعنة تنتسب إلى واحد من أفعال القضاء والقدر (موت إيسا ورفاقه في البشر القديمة^(٢٦))، اختفاء عبد ربه كريشاب ملعوناً بفعلته مع عروس البحر - السمكة الميتة^(٢٧))، اغتصاب إيليا من قبل الملك^(٢٨)، محاولة انتحار نيكولا^(٢٩)، موت إيليا تحت أنقاض نفق قديم، بعد تقديم رضيعها طعاماً للضباع). والكاتب لايقطع جميع الأوتار بدلاً من طرح الحلول الناجمة بالضرورة عن طرح العقد، وإنما يبقى الرواية في واحدة من ذرى توترها، المتمثلة بالتصاق نيكولا الفجائعي بمكانه الفجائعي يقاوم انقطاعه، وارتخاءه بجميع الأشكال الممكنة روائياً موضوعياً (الموت، والهرب، والمفاداة، والتصالح مع الذات والآخرين)، فتبقى الرواية تواصل فعلها في القارئ، عبر إبقاء نيكولا والدرهيب قطبين متوترين توترا شديداً إلى درجة الرهافة، وقويين في مقاومة عوامل الانقطاع والارتخاء إلى درجة الرهبة والفضاعة، كأن استمرارهما متوترين على هذه الشاكلة يفتح الآفاق أمام مناخ مناسب لولادة فضاء روائي جديد، مشحون بمادة جديدة وتزحمه مسافات توتر جديدة.

فى المشهد الافتتاحى المصور بعينى الصقر يتدئ القصر لاستكمال الصورة التى يطل عليها المشاهد من فوق . ولكى يخرج الوصف من الترسيف الساكن للعبارات، ولكى يث شيئاً من الحياة والحركة فى مشهد صحراوى، «بانورامى» شبه ميت، يعطى جبل الدريهيب حياة، وقصة حياة، فتراه بعينى ذلك الطائر:

«هاللاً عظيم الحجم، لا بد أنه هوى من مكانه بالسما فى زمن ما وجثم على الأرض منهاراً متحجراً، يحتضن بذراعيه الضخمتين الهاليتين شبه واد غير ذى زرع، أشجاره تنوءات صخرية وتجاريف، أحدثتها الرياح، وعوامل التعرية خلال آلاف السنين»^(٣٢).

ولا يقف القص الرامى إلى تقديم المكان، عند حدود المشهد الافتتاحى بل يتعداه إلى معظم المشاهد اللاحقة، سواء كان ذلك من خلال تعامل الشخصيات مع المكان ومفرداته، أو من خلال الاستعارة المزودة بقدرتها الخاصة على بث الحياة فى الجماد وفرض منطق الإنسان وروحه على الطرف الصريح فى الاستعارة: «فينبعج الفناء مكوناً درباً ضيقاً يصعد حيناً، ثم يبدأ الغوص بين الصخور، يغوص ويغوص، حتى يصبح نفقاً منحوناً مكشوف السقف على الفضاء»^(٣٣)، فاستخدام الكاتب لكلمة الغوص ثلاث مرات شبه متتالية (الغوص يغوص ويغوص)، بين الفناء الذى يكون درباً، والدرب الذى يصبح نفقاً، يعطى الدرب قدراً كبيراً من الحياة والزخم والفعالية الذاتية التى تشكل عنصراً رئيسياً فى فعل القص. ولا يكتفى فعل الغوص بتحريك الدرب وجعله لفظة مقاربة للسبيل الذى يحتوى سير الأحداث التالية، وإنما يشى بالاتجاه الذى تسير فيه أيضاً، اتجاه الغوص المتتالى المتكرر باتجاه الدواخل والأعماق الإنسانية والمكانية، وكذلك يشى بالانتقال من العام الشامل إلى الخاص العميق، فالفناء واسع شامل، والدرب الغائص، ضيق عميق والتفق المنحوت أكثر عمقاً وتخصيصاً. ومن

الكاتب يضع قارءه أمام رحلة لولبية شاملة، تتكرر باتجاه الداخل، منتقلة من العام (السما والمشهد الصحراوى) إلى الخاص العميق (طريدة أو ثقب أفعى، فى حالة الصقر)، وهى رحلة استكشافية تنقيبىة، يبدؤها الصقر مصوراً مستطلعاً، ويتابعها نيكولا والآخرون، وسوف أعود مرة أخرى لمتابعة رحلة نيكولا اللولبية فى فقرة مستقلة. إن تخليق الصقر إذن لا يرمى إلى مجرد الإطالة على المشهد من الأعلى، لاستكشافه وتفتيشه وتقليته، إنه يرمى أيضاً إلى تحديد مسار الأحداث الروائية، إنه يبدأ فى دوائر أفقية متكررة، يترافق ضيق محيطها بسرعة الدوران، ثم يتغير اتجاه الحركة، وتتغير مرعتها فتتجه نحو الأسفل والعمق، وتصبح السرعة انقضااضاً كانقضااض الصقر، وهذه الحركة اللولبية المنقضة نجدها فى رحلة نيكولا الذى يدور حول حوض البحر الأبيض المتوسط^(٣٦)، ثم يتوغل فى عمق الصحراء المصرية الشرقية^(٣٧)، وكذلك طوفانه فى الصحراء. ثم التوغل فى أعماق الدريهيب^(٣٨)، وكذلك طواف إيسا فى الصحراء، ودورانه حول الدريهيب، ثم التوغل للموت فى أعماق البشر القديمة^(٣٩). إن معظم حركات الآخرين أيضاً كانت محكومة بهذه الحركة الالتفافية السابقة للتوغل فى عمق شىء، أو فكرة، أو أمر مصيرى، كحركات الخواجة أنطوان السطحية، وحومانه طويلاً حول موضوعه قبل الإقدام على الفعل الحياتى الأعمق فى حياته (تغير مذهبه وإشهار إسلامه للزواج من إيليا)^(٤٠). ولا يكف نيكولا عن هذه الحركة طوال الرواية، وخصوصاً عندما ضاع فى أثر إيسا، وكأن الحركة الأخيرة المخالفة فى الاتجاه هى الحركة المميتة أو الحركة الختامية بالتعبير الموسيقى: «كانت الحركة الملتفة الدائبة قد بهرت، واكتشف خلالها إلى أى مدى هو واهى النيان فى مواجهة تلك الصحراء الوحشية»^(٤١). نيكولا يشرف على الموت إثر حركته الالتفافية فى الصحراء، وإيسا يموت فى البشر، وإيليا الصغرى تموت فى باطن الدريهيب، والخواجة أنطوان يفقد زوجه، وطفل إيليا، ويفقد منجمه أيضاً.

بخذافييرة؛ أم ينتسب إلى الموروث الشعري العربي في العصر الجاهلي، المتمثل بالولع الخاص بذكر الأمكنة بأسمائها، لاستشارة المزيد من الوجد والشجي، والتلذذ باستعراض مساح العيش الحميمي مع الأهل والأحياب، وما يدفع النظر باتجاه العصر الجاهلي وصحرائه ورود عبارة «واد غير ذي زرع» القرآنية الدالة على موقع مكة وبيتها الحرام، في الحديث عن جبل الدرهيب وذراعيه الهاليتين (٣٦).

إن اختتام تعدد الأمكنة التي يراها الصقر في طيرانه المخلق بوادي الجمال، واختتام الحديث عن وادي الجمال بموت بعض إناث الإبل من عنف الجماع، يفتح المشهد على آفاق جديدة يفتح باتجاهها كامل العمل الروائي. فكما وشت حركة الصقر الحلزونية الأفقية، التي تسبق الحركة العمودية الانقضاضية، بالسماط العامة نجمل السيرورات التالية في الرواية، وشي انفتاح وادي الجمال على آفاقه الخاصة، بمجمل الآفاق التي أراد الكاتب أن يفتح باتجاهها عمله الفني بمشاهدته المختلفة.

الوادي، بمفهومه الجغرافي، مهما امتد، ومهما ضاق، فإن بقاءه وادياً - بالمفهوم الجغرافي أيضاً - يستلزم انفتاحه على الرحابة، أي كان شكل تجسيدها الجغرافي (بحر، أو صحراء، أو سهل)، وللتدليل على امتداد الآفاق وتواليها، واستعصائها على مفهوم النهاية والتلاشي، ولجعلها أيضاً أقدر على تخريض متأملها، ودفعه إلى التطلع صوب ما يليها، جسدها الكاتب عبر الرحابة التي يفضي إليها الاتجاه القسري، المرسوم بقسرية اتجاه الوادي، فيصبح الوصول إلى الصحراء الرحبة، أو البحر الرحب، أو السهل الرحب، نوعاً من أنواع الخروج من مأزق. وبقدر ما تشدد قتامة المشهد المأزقي (الموت الجماعي واكتظاظ الوادي بمخلفاته) تشدد الحاجة للبحث عن نقطة الخروج، فيكتسي المكان الرحب بمجمل المدلولات التي تشيعها فكرة الرحابة،

أجل استمرارية العلاقة التفاعلية بين الخاض والعام لا يغيب العام الواسع هنا، برغم اتجاه الحركة المطردة باتجاه الداخل الأكثر ضيقاً وتخصيصاً فيمثل الفناء في مطلع المشهد التالي حيث «يتقوس باطن الدرهيب وتنحدر قمته إلى السفح» (٣٤)، ويمثل الفضاء الأكثر ابتعاداً واتساعاً حيث يفتح سقف النفق المنحوت باتجاهه.

وتتابع المشهد المكاني متطلعين إليه من الأعلى أيضاً، وبحدقتي الصقر أيضاً، بغية تحديد موقع جبل الدرهيب في خريطة الصحراء الشاملة، عبر السرد المتسلسل في تتابع رحلة الصقر من «جبل شلاين، وجبل الأبرق، وعبر القمم المتألفة ببياض الریش في جبال زرقة النعام... إلى وليمة الجثث في وادي الجمال حيث نموت أنثيات الإبل أحياناً من عنف الجماع» (٣٥).

قد لا يعني تعداد الأمكنة بأسمائها، في هذه المشاهد، غير التدليل على اتساع الرقعة التي ينتمي إليها جبل الدرهيب، وذلك استكمالاً لغائية المعرفة، إذ لا يوجد بين أسماء هذه الأعلام ما تمتلك ألفاظ حروفه دلالة خاصة، كلفظة «الدرهيب» التي تصبح «الرهيب» بمجرد نزع حرف الدال، وبدخول حرف الدال على لفظة «الرهيب» تنزاح الدلالة عن مجرد اقتصارها على مدلول محدد «الرهيب» وتدفعه باتجاهات تبدو متباعدة بسبب تجاوز حرفي الدال والراء، وتدفع الحواس باتجاه الأعماق الصامتة، وقابليتها لاحتواء الدوي الباطني العميق باعتماد صوت إيليا وسيلة للغوص طويلاً صوب الداخل البعيد، قبل انغلاق اللفظة بحرف الباء الذي يشكل نطقه مجهوراً انفجاراً صوتياً مكتوماً، بينما لا تكتسي الأسماء الأخرى بمثل هذه الدلالات سواء في الشاهد السابق أو سواء.

لا أدري إن كان ذكر أسماء الأمكنة الصحراوية بكثرة يقتصر على مجرد الإيهام بالواقع ومحاولة نقله

برغم ما تتضمنه الأماكن اللامتناهية في الرحابة (البحر والصحراء) من قدرة لامتناهية على ابتلاع الحيوانات، كالضباع في الصحراء، أو الفرق في البحر.

إن ازدحام العبارة «موت أنثيات الإبل من عنف الجماع» بعدد كبير من المشاهد والدلالات والمناخات يجعلني أميل إلى شيء من التفصيل في تفريغ العبارة من أبرز محمولاتها، محاولاً تجنب المشهد المائل فيها، ما يمكن أن يثقله بكافة العناصر الافتعالية، ومحاولاً أيضاً البقاء، قدر الإمكان، في المحمولات الأكثر التصاقاً :

فهناك أولاً : هذا المشهد الجنائزي الوحشي، الذي يبعث القشعريرة والرعب والوحشة في النفس البشرية، عبر زخم الوادي الصحراوي بجثث الجمال العملاقة، فما أبشع الموت وما أفظع رهبة حين يمثل متجسداً عبر كائنات ضخمة، وخصوصاً إذا كانت هذه الكائنات غير إنسانية، لا شك في أن الموت المتجسد في البشر هو الأكثر إثارة للمشاعر القابلة للاستشارة بالموت، ولكن حين يتعلق الأمر بتقديم لوحة مشهدية، لموت شامل كثيف، قابل للإبصار والتأمل، فإن تجسيده يصبح أجدى عندما يتم عبر كائنات حية ضخمة، فهناك فرق كبير دون شك بين موت آلاف الذبابات والحشرات والأسماك الصغيرة، وموت كائنات أكثر ضخامة كالأفاعي والذئاب على سبيل المثال، وهناك فرق أيضاً بين موت آلاف الذئاب وموت أعداد من القبيلة أو الجمال أو الخيول، لقد سبق لهرمان ميلقل أن جسد الموت بأحد الحيتان الضخمة، في رائحته (موبى ديك)، فالحوث هو الكائن الحي الأضخم على سطح الكرة الأرضية براً وبحراً، وقد أطلق على الحوث الميت عبارة «تلك الكتلة الهائلة الطافية من الموت»^(٣٧)، بعد أن جعل التقاء محيطين هائلين (الأطلسي والهندي) مسرحاً لا متناهياً في الرحابة والانساع لاحتواء حوته المجسد لفكرة الموت. وفي (فساد الأمكنة) اختار صبرى موسى الصحراء «اللامتناهية في الرحابة» للغاية ذاتها، واختار الجمال -

وهو أيضاً من الكائنات الحية الضخمة على سطح الكرة الأرضية - مجسداً رئيساً لفكرة الموت، في هذه الرواية القصيرة نسبياً^(٣٨)، ولم يكتف بجمل واحد، وإنما حشد مجموعة كبيرة في وادٍ واحد لشحن الجو بما يمكن شحنه من مظاهر الخوف والاستيحاش.

لا أميل إلى الاستمرار في المقابلة بين الروايتين (فساد الأمكنة) و(موبى ديك)، فالصحراء بجذريها الجغرافي والثقافي هي مكاننا الخاص، ومسرحنا الخاص، للكثير من الأحداث الوقائية التاريخية، والتخيلية الفنية، بينما تقع المحيطات الهائلة، واستكشافاتها، ومهنة التحويت (صيد الحيتان) التي نشأت عبرها، على هامش حركة المشاهدة مع الغرب منذ بدايات القرن، وقد تكرر مشهد الجمال الميتة في الرواية، بغية التنويع المشهدي من جانب والتنويع في إيحاءاته المختلفة، من جانب آخر، فظل على الموت المتجسد في الجمال مرة أخرى بمعنى نيكولا (الأوروبي الغربي) :

«يعرف أن الموت قديم، وأنه فاجأ الجمال وهو يمشى فتهالك على نفسه. وأحياناً يجد نيكولا أن الجمجمة مشرّبة تحملها عظام العنق بوضوح فيعرف أن الجمال قد مات وهو جالس يتأمل هذه الصحراء في عظمة»^(٣٩).

فالصقر في مشهد الوادي يرى الجثث وليمة، ونيكولا يستأثر من هذا المشهد بالمعرفة التي يحرص على اكتسابها أو بالأحرى (سرقها) من «بحر التجوال»^(٤٠)، ويستأثر أيضاً بعظمة التأمل أو تأمل العظمة الطاغية المنتشرة في المكان، بينما تتعامل قبائل الصحراء مع الموت بمنطق تعاملها مع عادة صحراوية : «كان حزنهم جميعاً متواضعاً لأن الموت في الصحراء عادة»^(٤١).

وهناك ثانياً : مشنوية الحياة والموت، والعلاقة الاشتراطية بين موت الجمال وحياة الصقور. الموت هنا

الموت إلى درجة الالتصاق به، والاكتظاظ بهاجس الفناء الدائم، فلا يجد أمامه سوى التناسل وسيلة وحيدة للتشبث بمتعة حارة مستفيضة، يحاول أن يودعها كل حياته، لأنه قد يودع إثرها الحياة، فيرد على موته المتعجل بإلقاء حفنة من بذوره في الاتجاه المعاكس للموت، وبمقدار ما يكون الموت ماثلاً وقاسياً. يكون الرد عليه بضده (الجماع لزرع يذور الحياة) غنياً وقاسياً أيضاً، وقد نسب الروائي فعل الجماع القاتل للإبل لجملة أسباب، منها التلازم بين الجمل والصحراء، واحتلال الجمل المكانة الأبرز بين حيوانات الصحراء قاطبة، والحقيقة البيولوجية المعروفة عن عنف الجماع بين الجمل وإناته (لقد أشار أيتماثوف إلى هذا الموضوع بجملة من المشاهد والصور المتلاحقة في روايته «ويطول اليوم أكثر من قرن»^(٤٦)). ومن أجل حقن المشهد الصحراوي، وإثارته بعناصر تغريب عجائية إضافية، وربما كان الأهم من كل هذا، قدرة المشهد السابق على الاختزال التجسدي لفكرة التناسل لدى الكائنات الحية كافة، فلو تمثل المشهد التناسلي السابق بواسطة أفعال بشرية لكان قد افتقد خاصيتي الشمول والعمق، ولكان قد خضع أيضاً لقابلية القراءة الواحدة، وخضع أيضاً لاعتباره تصويراً مفرداً لواقعة مفردة.

كانت الصحراء العربية، باتساعها الجغرافي وعمقها الزمني التاريخي، مسرحاً لعدد كبير من قصص العشق التراثية التي بلغت حدوداً متطرفة في الوله الذي بلغ أحياناً كثيرة حدود الحرمان التفجعي، والثرث الشعري العربي غنى بأمثلة كثيرة التداول والشيوع إلى يومنا هذا، وإلى درجة إعفائنا من الإشارة إليها بأسمائها، وفي الصحراء أيضاً تكثر حالات «الموت عشقاً» أى ذبح المرأة، وأحياناً ذبح الرجل، بسبب اجترار الممارسة الجنسية «غير الرسمية» وربما كانت الصحراء «العربية تحديدًا» المنطلق الأول لاعتماد الذبح بمعناه الحرفي عقوبة لهذه الممارسة، والانسحاق وراء مناقشة الفكرة يخرج البحث عن موضوعه.

نهاية جنس الجمال، وبداية جنس الصقور، ولا حاجة للمزيد من التوضيح، فما أكثر ما تنبثق الحياة من الموت، وما أكثر ما تستلزم حياة بعض الحيوانات موت حيوات أخرى، فذلك شرط لا بد منه لانبثاقها واستمرارها، وخاصة إذا كانت الصحراء المحسدة لهذا الموت الشامل مسرحاً لولادة هذه الحيوانات وانقراض سواها.

وهناك ثالثاً: ذلك التجاور المرتد إلى كثير من الثقافات البدائية، بين استمرار الحياة والتناسل من جانب والتجاور بين التناسل والموت من جانب آخر. الحياة البيولوجية الدنيا تزخر بأمثلة كثيرة على مثل هذا التجاور الالتصافي، كموت ذكر فراشة الحرير بعد تلقيح أنثاه، وموت الأنثى بعد وضع بيضها مباشرة أيضاً، وقيام عاملات النحل بقتل جميع ذكور خلية النحل بمجرد أن يفلح أحد الذكور في تلقيح الملكة. وهناك أيضاً رحلة آلاف الأميال التي يقوم بها سمك السلمون محفوفاً بآلاف المخاطر، للعودة إلى موطنه لمجرد التناسل والموت. ومنذ فجر الثقافة الإنسانية الأولى، عايش الإنسان هاجس الموت، وقلقه الأزلي، ويبحث عن عيشة الخلود (جلجامش مثلاً)، ولم يجد إلا التناسل سبيلاً للخلود ومقاومة الموت^(٤٧).

إن موت إناث الإبل الناجم عن عنف الجماع لا يكتفى بتقرير واقع بيولوجي، تغيثه ذكور الإبل في ذروة هياجها الشبقي، بل يتعداه إلى ما يكتسبه الفعل التناسلي في الصحراء من وحشية وعنف يبلغ حد الموت. إن الموت الشامل في الإطارين الواسعين لاحتضان الحياة (الصحراء والسماء)، «الرمال الباهتة الصفراء، والسماء الباهتة الزرقاء»^(٤٨). وإفراغ هذين الإطارين من الموجودات الدالة على الحياة، فالبيوت الصحراوية ملفقة واهية من الصعب عليه أن يتصور «حياة بشرية تدب في داخلها»^(٤٩)، والسماء أيضاً فارغة، فحتى «الصقور نفسها تمتنع عن الطيران والشمس في كبد السماء»^(٥٠). إن كل هذا الموت يجعل الإنسان قريباً من

أحمال الجسد الداخلية ولم يشعر أبداً بحاجته إلى امرأة... فقد كانت الطبيعة من حوله امرأة عظمى احتوته واستأثرت بجموحه وحيوته»^(٤٨).

لقد تعتمد الكاتب أن يقطع سياق حديثه عن نيكولا بعبارة اعتراضية مدسوسة، ولم يحطها بخطين اعتراضيين صغيرين (-) للصلة الوثيقة بين مضمونها، وسيرورة الحالة التصوفية التي انتابت نيكولا في الصحراء فجاءت للتفسير من جانب أول، وأدت وظيفة بلاغية، بإشارتها إلى تلك الطاقة الروحية الهائلة التي امتلكها نيكولا بمساعدة عامل المكان من جانب ثان، ونسبته إلى مجموعة بشرية معروفة، ذات تحقق واقعي تاريخي من جانب ثالث. ونيكولا الذي كيف بدنه وفق قوانين الصحراء لم يكن وحيداً في هذا الموقع، فبدو الصحراء «يدربون أجسادهم جيلاً بعد جيل على التلازم مع النظام الضاري الذي تفرضه الصحراء على من يختارها مكاناً لحياته»^(٤٩).

ومن أجل أن يستكمل صبرى موسى رسم الملامح المتبقية لمظاهر التكاثر التناسلي، والإخصاب بمعانيه الأخرى، يتحدث عن نبات الصحراء العزيز الشحيح^(٥٠)، ويرسم مشهداً جميلاً مفعماً بطقوس التعبد البدائي، وينتسب إلى شكل من أشكال الاحتفالات الموغلة في القدم حين كان البدائيون يقدمون الأضاحي البشرية، وينثرون أشلاءها بين الكروم، ويصبغون بدمايتها أوراق نباتاتهم التي كانت تصنع لهم ما يمكن أن يسمى «أمنهم الغذائي» لإخصابها، وضمان عطاء مواسمها التالية. وفي هذه الصحراء نجد:

«نساء البدو المخجبات من الرأس إلى القدم، يطقن بالأشجار المتوحدة بين هذه الجبال فيكرمنها» ويقدمن لها نذور التقديس ويعلقن في أغصانها المسامير والخرز، ويزينها بحبوب البقول وأباريق الزيت والنقود القديمة»^(٥١).

لذلك، لا بد من العودة إلى صحراء صبرى موسى التي جعل شاطئها المطل على البحر الأحمر مسرحاً مارس فيه القادمون من القاهرة بصحبة الملك طقساً تعبيرياً من المضاجعة الجماعية، إذ أقبل كل رجل على أقرب امرأة إليه وألقاها على الرمال بعد أن كانوا قد أجبروا - بمباركة الملك - عبد ربه كريتشاب، الصياد العجوز المستكين على ممارسة الجنس مع حيوان برمائي كربه المنظر يسمونه في تلك المنطقة من الصحراء «عروس البحر»، بتعبير صبرى موسى: «بذرة الفجعية الأولى تولد في بطن المكان»^(٤٧). وكان المشهد الجنسي في تعمره شبيهاً ببعض المشاهد السينمائية البتذلة في بعض أفلام الجنس الرخيص، وكان في وحشيته، وبدائيته وعزبه، أمام فكرته الجوهرية شبيهاً بمشهد إناث الإبل الميتة من عنف الجماع.

والمكان الصحراوي لم يوظفه صبرى موسى لاستثارة الشهوات الشبقية المجنونة، وإطلاقها حتى حدودها القصوى فحسب، لقد استخدمه أيضاً لوظيفة معاكسة، استخدمه لقتل هذه الشهوات بدنياً ونفسياً، فكما يستطيع المكان الصحراوي تفجير الشهوات وتأجيجها، فإنه يستطيع أيضاً قتلها ودفنها، وباستخدام قدرة المكان على خلق الحالتين المتناقضتين، وتحريكهما وتحريضهما إلى مطلقتهما القصوى (الموت من عنف الجماع، وكبت الشهوة إلى درجة إماتتها). استطاع الكاتب أن يث في المكان دينامية داخلية ذاتية، قادرة على اختزال الفاعلية العاقلة المنسوبة للبشر وتنميتها عبر توزعها إلى مثوياتها الضدية:

«عاش نيكولا تلك السنوات في الصحراء لم يرتجف جسده خلالها بشهوة الجنس.. ما أعقل أن يختار الرهبان في جبال تلك الصحراء صوامع عبادتهم... فلقد ساعده سكونها الصوفى المشحون بالتوتر الباعث للنشوة على التخفيف التقائي من

تقنيات رسم المكان:

تختصر رحلة نيكولا «بطل الرواية»، من موطنه الأصلي في روسيا إلى جبل الدريهيب، مجمل عناصر التوصيف الجغرافي لفضاء الرواية. لقد أراد صبرى موسى لروايته المكانية هذه أن تفتح على العالم، برغم اتجاه مساراتها نحو الدواخل الأكثر تحديداً وضيقاً بالمعنيين المكاني والإنساني، والدليل تجسد في سعى الكاتب المستمر إلى حشد عدد كبير من الفضاءات لاحتضان أحداث روايته. والصحراء، برغم اتساعها الهائل، لم يشأ لها الكاتب أن تستأثر بكامل فضاء هذه الرواية المكانية فنسب ولادة نيكولا إلى روسيا^(٥٤) وجعله يطوف بأوروبا، وحول البحر المتوسط قبل أن يأتي إلى مصر وصحرائها الشرقية^(٥٥). إن مركزة الأحداث حول نيكولا (الأوروبي الشرقي الغريب) تشكل أرضية صالحة لنمو جملة من التساؤلات، تشكل الإجابة عنها عنصراً رئيساً من العناصر التي أعطت الرواية جمالها، وبراعتها التقنية، وأهميتها الخاصة، باعتبارها رواية مكانية جديدة أولاً، ورواية إنسانية عميقة ملأى بالقيم والشخصيات والمواقف الفكرية - الجمالية من العالم والإنسان ثانياً.

هذه التساؤلات يمكن مركزتها حول اختيار نيكولا الغريب عن المكان، ليعكس أبعاد المكان المرئية والباطنية، وتفاصيله، وجملة الفضاءات والمناخات التي ينشرها. وبصياغة أكثر تحديداً، لماذا اختار الكاتب بطلاً غريباً للعيش في غير موطنه، ولم يقع الاختيار على بطل منتم منذ مولده إلى صلب المكان، وأقدر على كشف خباياه وعكس روحه؟ في النقط التالية سأحاول تقديم ما يمكن أن يفسر هذا الاختيار:

١- فنية الإدهاش، أو إدهاشية الفن:

منذ البداية، وقبل الدخول في عالم الرواية، يضعنا الكاتب أمام مكان مدهش (لقد أدهشه أولاً فكتب

فمنظر النساء بلباسهن المحجب (يكسر الجيم) يترد بالموضوع إلى زمن موغل في القدم، تتراءى نساؤه بهيئات شبحية، أو حلمية كابوسية، وطوافهن بالأشجار المتوحدة، بضيق مسار حركتهن اللولبية، التي أشرت إلى مثيلاتها في مطلع الدراسة، ويوحى بأن رحلتهم التطويقية قد ابتدأت منذ أزمنة سحيقة، وأن سيرها باتجاه المستقبل لا يغير طبيعتها الدورانية، ولا يشكل مثلوهن في تلك البرهة الروائية أكثر من إطلالة عابرة على رحلة أزلية في مكان أزلي، والطواف والتكريم، وندور التقديس وأباريق الزيت، تعطى الطقس سمته التعبدية البدائية، وتعليق حبوب البقول يعنى الاحتفاء بفكرة البذرة إلى درجة التقديس، ووقف تكريم الأشجار، وتقديم النذور لإخصابها على النساء، وعلى النساء المحجبات تحديداً، يلقي على الجذر الجنسي للطقس غلالة ثقافية تاريخية واضحة، وتأكيد قيام الغلالة بحجب الأماكن البؤرية للاستشارة الجسدية الجنسية، لا يعنى انعدام المحجوب ومواته، إنما يؤكد وجوده، بل وجوده المتأجج بطريقة فذة. والغلالة مادية متجسدة في «الحجاب» وثقافية اجتماعية تبرز في تحرير الطقس البدائي الصريح وتلطيفه، والسمو به إلى آفاق التصعيد التجريدي والتميز كاستبدال القربان البشري بالخروف في قصة إبراهيم الخليل. ومن المرجح بالنسبة للشاهد السابق، أن يكون دور النساء في ممارسة الطقس التعبدى للأشجار منحدرًا أساساً من دورهن في كهانة المعابد القديمة، وقيامهن آنذاك بأشكال مختلفة من الممارسة الجنسية المقدسة، ضمن ما يدعى بالبغاء المقدس^(٥٦). مع ملاحظة أن خلو الحياة الصحراوية المصرية من نساء محجبات يمارسن الطقس المذكور، أو عدم الخلو، لا يقلل من أهمية الصلة بين الطقس المشار إليه في الرواية والطقس القديم، والذي يعنينا هو الواقع التخيلي الذي يعقد صلاته عبر أنماط التواشجات الثقافية المختلفة أكثر مما يفعل ذلك عبر الوقائع والحياة؛ فالشكل الأدبي لا يمكن أن يأتي من الحياة فهو يأتي فقط من التراث الأدبي^(٥٧).

مكان الانطلاق ومكان الارتحال ، بسبب قدرة المكان الأوسع (العالم) على ابتلاع الأصغر (المكان الصحراوي) وبسبب عجز المرحّل عجزاً موضوعياً عن إحداث تغيير ذي شأن في الأمكنة التي يرتحل إليها، وخصوصاً إذا كانت تنتمي إلى حضارة أكثر تقدماً، فقد عجز «مصطفى سعيد» في (موسم الهجرة إلى الشمال) عن إحداث أى تغيير في أمكنته الأوروبية، باستثناء غرفته الخاصة التي سماها في الرواية «وكرّاً للأكاذيب»^(٥٨)، واضطر إلى القيام برحلة أخرى معاكسة، من أوروبا إلى قريته في السودان، من العالم الخارجي إلى الصحراء السودانية التي يخرقها نهر النيل، وكان قدومه ماثلاً، في نقاط كثيرة، لقدوم أى أوروبى آخر منتم لحضارته الأوروبية^(٥٩)، وفي تلك القرية الصغيرة على ضفاف النيل استطاع أن يحدث تغييراً تفاعلياً حقيقياً بين القرية والعالم المتقدم (أنشأ جمعية، ونظم عمليات الري)^(٦٠).

بينما استطاع نيكولا (الفردى بمعان كثيرة) عبر رحلته من الخارج (أوروبا) إلى الداخل (الصحراء المصرية) أن يحدث تغييراً تفاعلياً ساطعاً في المكان (ثقب باطن الدريهيب)، واستخراج الذهب من جبل السكرى، وأنشأ في تلك الصحراء مدينة حقيقية كان ينوى أن تكون «مدينة تليق بملك حقيقى»^(٦١)، «وافتح في الصحراء منجماً»، كان مهملاً ومهجوراً، وأقام حول المنجم مدينة سكنية من الخشب مجهزة بنظام يكفل انتظام العمل ونموه وأقام للمدينة ميناء على البحر يرفع عنها سحابة العزلة وفكرتها^(٦٢).

٢- إعطاء المكان دوره البؤرى بارتحال الغرباء إليه:

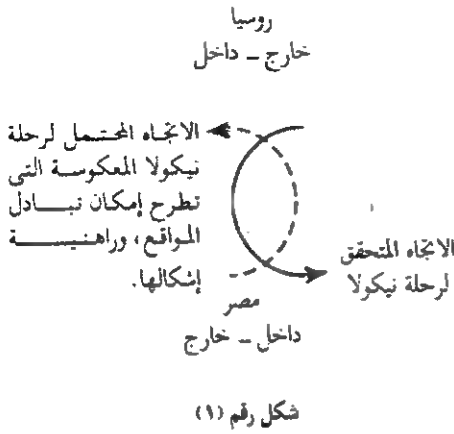
فالمكان عاجز عن تحقيق البؤرية حيال العالم، حين يظل مجرد مرتع لأبنائه، لكنه يصبح مركزاً حين يصبح قبلة المرحّلين إليه من الأمكنة البعيدة، أياً كان سبب الارتحال وأياً كان هدفه، فقد سبق نيكولا إلى المكان أشخاص كثيرون «غريون حمر الوجوه وخواجات جاءوا

روايته)، وبصحبة بطل «كانت فاجعته في كثرة اندهاشه»^(٦٣)، وقدم رواية «مدهشة» تدعو قراءها للانضمام إلى أجواء الاندهاش. وفي هذا الإطار يفقد المكان قدرته على إدهاش أبنائه الأصليين، إن أشد الأماكن غربة وإدهاشاً للغرباء، لا تدهش أبناءها غالباً، وإنما يتعاملون معها بطبيعية مطلقة، كما يتعامل جميع البشر في كل زمان ومكان مع مواطنهم الطبيعية الأولى، ولذلك لابد من تقديم المكان القابل للإدهاش بعيون غريبة قابلة للاندهاش.

الصحراء مكان مدهش دون شك، وهى مدهشة حتى لأبنائها في بعض الأحيان، فكيف يكون الأمر مع أوروبى غريب مرهف الإحساس، مفجوع بكثرة الاندهاش: «ذلك الخواجة الجديد يتأرجح فوق الجمل مبهوراً كطفل وهو يلاقي الصحراء لأول مرة»^(٥٧).

٢- إخراج المكان من عزلته وربطه بالعالم:

لقد جاء نيكولا إلى الصحراء، محملاً بالعالم، الذى خبره وطاف فيه، وسرق منه المعرفة، وبذلك تخلق العالم حول الصحراء، ليس من أجل أن يخلقها، وإنما من أجل أن تكون بؤرته «المكانية الإدهاشية»، فتبادل العالم والصحراء علاقة الانتساب والاحتواء (الصحراء انتسبت والعالم احتوى) وعلاقة الدوران بالنواة (العالم يدور والصحراء نواة). ورغم اتساع الفياض والأماكن الصحراوية الفارغة التي تشكل بطبيعتها عامل عزل جغرافى بيئى طبيعى، وبشرى ثقافى، فإن مجيء نيكولا من بيئة طبيعية وحضارية أخرى، وثقافة أخرى، كسر حواجز العزلة المضروبة حول المكان، بينما لو ارتحل ابن الصحراء إلى الخارج، لما استطاعت رحلته أن تكسر عزلة المكان الصحراوى. فالمعزول في هذه الحالة يظل معزولاً، حتى لو نزح عنه بعض أبنائه أو معظمهم، بالإضافة إلى عجز الفرد المرحّل عن إحداث التفاعل الشامل بين



وكذلك، كان لابد من شحن نيكولا بجنون الارتحال، ومقادير كبيرة من النمو الروحي، والعمق الثقافي المصطبغ بمقادير كبيرة أيضاً من الإشكالية واللايقين؛ فنيكولا مهاجر روسي، لم تكن طبيعته المعتقدية مع الثورة الاشتراكية في روسيا سبباً وحيداً لهجرته، لقد قدمه الكاتب على أنه مسكون بهاجس الارتحال إلى درجة الهوس، فلم تستطع روابط الأسرة أن نشده إلى أى مكان سابق: «كانت خطابات أخويه قد فقدت طريقها إليه فلم تعد تستطيع متابعته في تلك الهجرة الدائمة»^(٦٥)، وبرغم جميع الجهود التي بذلتها زوجته في إيطاليا لإقامته قريباً، فقد واصل الارتحال دون أن يتمكن دواء الأسرة الصغيرة (الزوجة والطفلة) من اجتذابه إليه: «قالت له القوقازية: سأكررك يا نيكولا وأسمرك في الأرض بهذا التكرار.. ولن أجعلك قسداً على هذا التحليق المستمر من مكان إلى مكان»^(٦٦). لقد جاوزت محاولات زوجته القوقازية «إيليا الكبرى» الحدود الطبيعية للزوجة الزاغية في استمرار التصاقها بزوجها، جسدياً ونفسياً واجتماعياً، إلى درجة أنها اعتبرت نيكولا ومنعه عن الارتحال قضيتها الخاصة التي امتلأت بها إلى درجة الهجس بتكرار نيكولا وإعادة صياغته من جديد. لكن نيكولا في علاقاته مع اللواتي أحبهن، وأبرزهن القوقازية، كان:

من وراء البحر الكبير المالح»^(٦٤). وحتى لا يكون قدوم نيكولا قدوماً فردياً بحثاً، يقطع عن المكان سبل استمرارية اتصاله بالخارج، وينزع عنه خاصيته البؤرية، جعله يأتي مسبوقاً بأفواج متتالية من القادمين، تضافرت أمواج قدومهم لتتهيئ المكان من أجل أن يصير مركزاً، فقد:

«دخلت الصحراء قافلة تضم عدداً من الخواجات والبكوات والمهندسين، تخفيها كوكبة من هجانة سلاح الحدود مسلحة بالبنادق والسياط ...

.. ثم ذهبوا جميعاً عن الصحراء، وغابوا حولاً آخر جاءت بعده قافلة ثانية محملة بالمعدات وبدأت تنقب داخل هذه الجبال كأنها تبحث عن كنز».

٣- الحفاظ على مسارات الرواية باتجاه البواطن:

الارتحال الدائم في الرواية باتجاه المناطق الأكثر عمقاً وإظلاماً في المستويين المكاني (أعماق الصحراء وأعماق الدرهيب) والإنساني (أعماق الشخصيات الرئيسية والثانوية في الرواية) من أبرز ما أعطى الرواية خصوصيتها، وأفعمها بالعمق والجمال والسبيل إلى تحقيق هذا الارتحال وشحنه بالعنف والإدهاش، واستعمار رغبة التحقيق والكشف الذي سيكون معدوماً إذا حاولته شخصية ذات انفعال مسطح بالأشياء والمكان، فكان لابد من استقدام نيكولا من روسيا، ليمركز مسارات الارتحال كافة حول ارتحاله من الخارج إلى الداخل. وهنا لابد من الإشارة إلى إشكالية مفهوم الداخل والخارج بين روسيا ومصر، وجواز تبادل المواقع؛ فمصر - الداخل هي خارج بالنسبة لروسيا ونيكولا المهاجر منها، لكنها تصبح داخلياً حين يقطع نيكولا سبل انفصاله عنها، وتصبح أكثر تعييناً عندما تصبح داخلياً روائياً، ويمكن توضيح العلاقة بين مصر الداخل - الخارج وروسيا الخارج - الداخل وجواز تبادل المواقع بالترسيمة التالية:

«دائماً يحلم مع كل منهن بحب نادر وتفاعهم يبلغ حد الكمال، لدرجة أن يكون بإمكانهما التحليق معاً في سماء الأمكنة جميعاً، التحليق الدائم، وليس الانزواء في برائن دفء مكان واحد وأمنه وراحته»^(٦٧).

فاستطاع نيكولا أن يغادر دفء هذه البرائن لكنه غادر البرائن وحيداً لأن «جناحين أكثر حرية وانطلاقاً من أربعة أجنحة»^(٦٨). واستخدام البرائن للمكان، والأجنحة للارتحال، أعطى الارتحال شكل الهرب، بكل ما يحمله الهرب من محمولات نفسية متضاربة، كالخوف واحتدام الرغبة بالخلاص، والاندفاع العنيف صوب شطآن النجاة.

إن هذه المتابعة المنفصلة لنيكولا المسكون بهاجس الترحال، تخلق الأرضية المناسبة لاستنبات العناصر الإدهاشية في المكان القادم، المكان - البؤرة، لقد عجزت أوروبا المتحضرة، وإيطاليا الجميلة عن استيعابه مكانياً وروحياً، وعجزت زوجه عن أن تكرره ونستبقه شريكاً تقسم معه حياتها الداخلية والخارجية فقد كان «جسده وروحه تخلق بعيداً متطلعة إلى أمكنة جديدة»^(٦٩). إن عجز الأمكنة عن استبقاء نيكولا، وقدرة الصحراء على فعل ذلك، يعطيها قيمتها البؤورية من حيث هي مكان اختارته مجموعة بشرية صغيرة متناقضة «لاستثمار وجودها»^(٧٠)، ويعطيها قيمتها الجمالية الإدهاشية باعتبارها مكاناً فنياً استطاع استقطاب أحداث الرواية وفضاءاتها ومناخاتها المختلفة.

واستخدام نيكولا المسكون بهاجس الارتحال الباحث عن تحرر «شبه كامل من المكان»^(٧١) من أوروبا إلى الصحراء المغلقة، لم يكتف بإعطاء المكان الصحراوي قيمته البؤورية فقط، بل أعطى الرحلة سمتها الاستكشافية الاختراقية، ووجهها باتجاه البواطن الإنسانية والمكانية الأعمق فالأعمق، ومركز حولها بقية الارتحالات والمسارات. لقد كانت الصحراء قبل نيكولا مغلقة لا يعرفها سوى أهلها الذين توارثوا العيش فيها منذ

آلاف السنين: «كانت الجبال منظوية على أسرارها والصحراء غامضة مغلقة على سكانها من قبائل البجاة»^(٧٢)، فجاءت رحلة نيكولا الذي عجزت الأمكنة الأخرى عن استيعابه ودفعه إلى الاستقرار، لبسط الانطواء، وفتح المغلق واستجلاء الغموض، وما كان لها أن تفعل ذلك، لولم تنطلق من مكان بعيد، كان يفور بنزاعات إيدولوجية ومعتقدية عنيفة، (الثورة الاشتراكية في روسيا)، ولو لم تتم عبر شخصية مفعمة بالحساسية والغنى الروحي، المترافق بقلق الانتماء، وإشكالية اليقين.

■ - حشد الأمكنة:

من الصعب تكريس رواية مكانية لتقويم مكان واحد، ومن الصعب أيضاً أن يكتب المكان فرادته، وخصوصيته، ما لم ننتقل إليه من أمكنة أخرى، وقد استطاع الكاتب فعل ذلك باستقدام نيكولا من روسيا فاستقدمه من روسيا المضطربة بأحداث ثورتها جعله يطوف بكل أوروبا، وأوروبا في بدايات القرن العشرين كانت لا تزال مركزاً بؤرياً للحضارة المعاصرة ثقافياً واقتصادياً وعسكرياً وسياسياً، العالم الجديد بمعناه السياسي المعاصر (الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي) كان لا يزال على الهامش، ووقوفه بإيطاليا، مكنه من الإطلالة على حوض البحر الأبيض المتوسط، ومجيئه إلى مصر، وإلى جنوب شرق صحرائها الشرقية، مركزه في مكان يلتقي فيه العالمان الآسيوي والأفريقي، بالمعنيين الجغرافي المكاني، والثقافي الحضاري. إن رحلة نيكولا ترسم مساراً حلزونياً مخروطياً، يمضي من الخارج إلى الداخل، ومن السطح إلى العمق، ويمكن تمثيله بالشكل رقم (٢).

ولم يكن حشد الأمكنة في الرواية حشداً توصيفياً تجاهرياً، يكتفى بالوصف وتقديم المعرفة المباشرة المسطحة، لقد تضافر احتشاد الأمكنة لتكوين الشخصية الروائية لنيكولا، بعمقه الروحي، ورهافته وثقافته المتنوعة

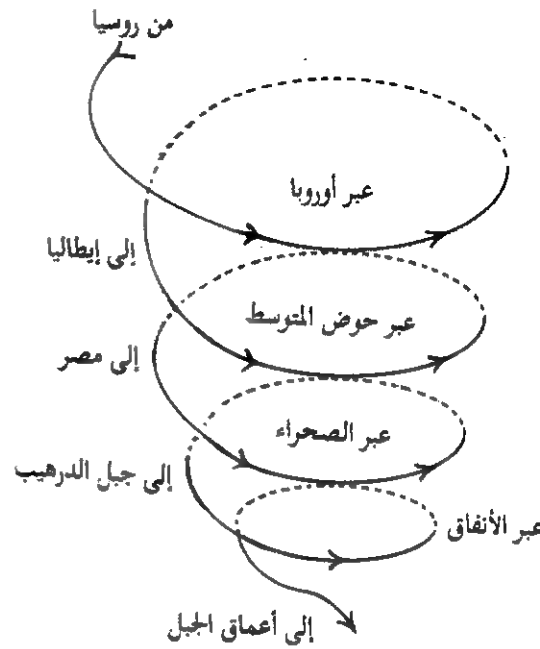
التنوع أن يعطى (موبى ديك) قابليتها المميزة لعدد كبير من القراءات والتفسيرات والتأويلات، يضيق مجالنا الراهن عن استعراضها.

وفي (فساد الأمكنة) تم حشد الأمكنة لحشد التنوع البشرى (الدينى، الثقافى، القومى) ووضعه فى فراغ الصحراء الهائل، بغية زحمة وتحريكه، فتمثلت المسيحية الأرثوذكسية الأوروبية المتعرضة لاجتياحات الأفكار والإيديولوجيات الجديدة بنيكولا الروسى، شبه الهارب من التغيير الجديد، وتمثلت الكاثوليكية الغربية بماريو الإيطالى الباحث عن الثروة واقتناص فرص استعمار العالم الفقير، والمسيحية العربية - القبطية بالخواجة أنطوان، وحضر الإسلام عبر الشيخ على، والبدو والإطار العام المرسوم ببقية سكان المنطقة، وحضرت الطرق الصوفية الإسلامية بضريح الشاذلى وحجيج مريده إليه (٧٤) « وحضرت بقايا الوثنية بجذب القبائل الصحراوية من خلال اسمه الغريب «كوكالوانكا» وسلوكه الغريب وطريقته فى التعبد (٧٥). ولم يغفل حشد الأمكنة عن حشد آخر للقوميات، فنيكولا روسى، وإيليا الكبرى قوقازية، وماريو إيطالى، والمصريون كثيرون والبدو كثيرون أيضاً، ولا يستطيع المصريون إغماض العين عن الأصل الألبانى للملك.

أبعاد المكان الصحراوي فى الرواية:

(أ) البعد الجغرافى

لقد تحدد المكان باسمه وموقعه على الخريطة، تحديداً خرج عن صيغة التعيين العلمى البارد واتخذ فى بداية الرواية طابع القص الاستكشافى، الذى يحافظ على فنية الرواية وتقرير الحقائق العلمية والمعرفية فى آن، فيدعونا الكاتب فى الصفحات الأولى من الرواية لمرافقة إحدى القوافل القادمة إلى الصحراء بقصد الاستطلاع ورسم الخرائط « عندما أحاطت ببعض البدو :



الشمولية والعميقة، واستطاع حشد الأمكنة أن يقدم حشداً موازياً للتنوع المذهبى والقومى. لقد احتشد البشر بمذاهبهم الكبرى لزحم القسم المائى من سطح الكرة الأرضية فى (موبى ديك)، ممثلين على ظهر «الباقوطة» تمثيلاً يكاد يكون متناسباً مع فعاليتهم الحضارية فى العصر المصطبغ بوجهة نظر الكاتب بالتأكيد، فتمثلت لمسيحية بطاقم الباخرة، وتشكل جذرها الثقافى التوراتى بإطلاق الأسماء اليهودية على الشخصيات المسيحية (أخاب، إرميا، إيليا) وتمثل التقاء المسيحية - اليهودية بالإسلام عبر اسم الراوى «إسماعيل» والتقاء الإسلام بالبوذية والنجوسية فى اسم «فيض الله» وجماعته من لمجذفين، وتمثلت الوثنية وبقاياها التى أريد لها حصر لتفاعل مع المسيحية باسم «كويكوج»، واتسمى لموجودون على ظهر «الباقوطة» إلى معظم بقاع الأرض لجغرافية (المسيحيون والتوراتيون إلى أوروبا وأمريكا، والمسلمون والنجوس والبوذيين إلى آسيا، والوثنيون لأفريقيا والنهايات الجنوبية للعالم الجديد) (٧٣)، فاستطاع هذا

وه أخذت منهم بعضاً كأدلاء لها بين
الجبال.. ثم مضت تقيس هذه الجبال
وتفحصها وتسألهم عن أسمائها وتسجل هذا
كله فى أوراقها على مدى حول^(٧٦).

وبشكل عام يمكن تسجيل تعامل الكاتب مع
الأبعاد الجغرافية لمكانه الفنى وفق النقاط التسلسلية
التالية:

١- تحديد إطاره الخارجى المحيط به، وذكر نخومه
بصيغة فنية بعيدة عن أسلوب التقرير العلمى الجاف،
فمكانه (مصر) يطل على البحرين الأحمر والأبيض
المتوسط، ويقع فى المجال الجغرافى الأفريقى البحت بين
جزيرة العرب وليبيا؛ وحوض البحر المتوسط «مكان من
الأرض معبأ باليود، يسميه الجغرافيون حوض البحر
الأبيض»^(٧٧)، وشمس أفريقيا ظلت تشوى المهاجرين
تحتها خمسة آلاف سنة: «إن خمسة آلاف سنة من
الهجرة تحت شمس أفريقيا الحارة.. كفيلا بأن تحرق
جلدك وتصبغة بلون البن الغامق»^(٧٨). ولم ينظر الكاتب
إلى جبل الدرهيب فى جنوب شرق الصحراء المصرية
الشرقية من جزيرة العرب شرقاً وليبيا غرباً فقط، لقد نظر
إليه أيضاً من المجال الكونى الفسيح:

«يظهر فى شرق السماء كوكب المريخ
باحمراره القرنفلى الخفيف مطلقاً فوق جزيرة
العرب.. ويبدأ المشتري فى الغرب يتأرجح
بعيداً فوق سماء ليبيا.. فيسبح عقل نيكولا
فى الملكوت»^(٧٩).

ولا يخرج الوصف الجغرافى لمصر أيضاً عن هذا الإطار
الفنى الجميل فيأتى وصفها بلسان ماريو صديق نيكولا:

«وكان صديقه يلوح له بأرض عظيمة ذات
تاريخ حافل، يشقها نهر النيل ويمتد بها إلى
حافة البحر قادماً من صحارى هائلة، بها

جبال تحوى أنواعاً متنوعة من كنوز المعادن..
أرض لا يحكمها أهلها.. ينزح إليها كل
راغب فينقب ويعثر، ويستخرج ترخيصاً
للحفر، فيصبح مالكاً لواحد من هذه الجبال
العظيمة التى لا يملكها حتى الآن
أحد»^(٨٠).

لا بد فى مجال التعقيب المختصر على هذا الشاهد
أن نلاحظ همود التوتر الفنى فى نصفه الثانى، وغياب
التصوير البلاغى، والاكتفاء باستخدام عبارات صحافية
باهتة جمالياً، وربما كان مضمونها العاكس لشراهة
المستثمر الأوروبى وتفكيره المستثار بأحلام الثروة^(٨١)
يعطيها من الإثارة ما يعوضها عن افتقاد فنية التعبير.

٢- تحديد المنطقة الأقل اتساعاً بأسمائها الجغرافية.
لقد أشرت إلى أن مسارات الرواية تتحرك فى دوائر
حلزونية مخروطية، وتضيق الدائرة باقترب المسار من
بؤرته، وكلما ضاقت الدائرة كثرت التفاصيل، وتكاثفت
المشاهد، فتزدحم الرواية بأسماء المناطق والجبال المحيطة
بجبل الدرهيب «جبل ثلاثين، جبل الأبرق، جبال زرقاء
النعام، وادى الجمال، جبال السكرى وحماطة، وأبو
غصون، وسميكوكى، وجبل مصرار، وخليج بناس،
وجبل علبة... إلخ»^(٨٢).

٣ - الحديث عن جبل الدرهيب بشكله الهلالي،
وقممه المخادعة المتزلجة، ذات الرؤوس المدببة الحادة
كالإبر. وأشار الكاتب إلى ارتفاعه، ووقوعه على مقربة
من رأس بناس على البحر الأحمر، وتحدث عن تكوين
الجبل من صخور البازلت والجرانيت والأحجار الجيرية،
والبحرية المتكلسة التى «تشكل وهاداً أحياناً وتللاً
أحياناً»^(٨٣)، وتحدث طويلاً عن باطنه وأنفاقه المتوزعة فى
ثلاث طبقات، وتحدث عن غناه بخامة التلك ذات القوام
الشمعى، وكيفية توزعها داخل الجبل فى عروق^(٨٤)،
وتحدث أيضاً عن الفروق الهائلة بين درجات الحرارة

ألف عام^(٩٢)، والشمس الصحراوية حين تكون في كبد السماء تمنع الصقور عن الطيران بسبب ضراوة حرارتها النارية الفظيعة: «الشمس تصبغ الفناء أمام البيوت بضوئها الناري فيبدو التراب والرمل رماد احتراق صخور هذا الفناء بذلك الضوء الناري»^(٩٣)، وخرائط الصحراء تغطي الجدران الخشبية في غرفة نيكولا^(٩٤)، ولا يكف نيكولا طوال وجوده في الدرهب من الوقوف على الحواف الجهنمية^(٩٥) والإطلال على «بحر الرمال الساكن، فينبض قلبه لسكونه الرمادي الموحش وتناهي إلى سمعه عواء الضباع»^(٩٦).

وفي ضياع نيكولا في الصحراء، أفرد الكاتب فقرة طويلة نسبياً للحديث عن السراب من حيث هو ظاهرة طبيعية في الصحراء، تزرع بعدد كبير من المحمولات النفسية والبدنية، والكابوسية، والحلمية، بالإضافة إلى أن القدرة الخاصة التي يملكها السراب على التخيلية الشديدة، وإيهام مشاهدته بحقيقته إلى درجة التصديق المميت، تجعله على صلة مشابهة مع الفن تقرب حد الاتحاد، في جعل المتعامل معه محصوراً ضمن نطاق محمولاته التخيلية، بما يكفى لاستلابه، فالسراب يخلق واقعاً وهمياً، يقصر مشاهدته على تصديقه، والفن يخلق واقعاً تخيلياً، من مقاييس جودته قبرته على أسر المتعامل معه للبقاء في أجوائه:

«في الأول ظهرت له ظلال كثيفة عند الأفق.. مجرد ظلال .. وعندما أمعن النظر ظهرت له قباب ومآذن وأسوار وبوابات، ويمكنه أن يقسم أنه رأى أشجاراً كثيفة الأوراق وارقة مثقلة بالثمار، تبدو كأنها تموج وتتحرك.

فحاول أن يكشف اللغز الذي تخويه هذه الظلال فيجعلها تبدو قباباً ومآذن ذات مرة.. وناقورات مرة أخرى بل وأخطر من هذا أن تجعل ذلك الذي يراها يصدقها»^(٩٧).

نهاراً وليلاً، ففي النهار «تكون الصخور الحمراء قد بدأت تشع لهباً.. والصخور السوداء تكون قادرة على طهي الخبز»^(٩٨)، وفي الليل «يتحول الحر اللافت إلى نسيم لافح ثم إلى برد لافح.... فيحضر نيكولا بطانية ويلتف بها ويقع مسنداً ظهره إلى صخور الدرهب التي بدأت في التلج»^(٩٩)، وتحدث أيضاً عن فعل الحت في الجبال، وتحدث عن غناها بالثروات والمعادن، فقد استخراج من جوف السكري سبيكة من الذهب، وتحدث عن:

«تلك الصخور العظيمة والجبارة الموجودة بمكانها في هذه الصحراء منذ وقت لا يعلمه أحد، يفعل الزمن والجو فعله فيها، فتتشكل وتتحوّل، وتلد بداخلها عشرات الأنواع من المعادن»^(١٠٠).

٤ - الإطالة على الصحراء من الدرهب: لم يكف نيكولا عن الترحال بعد وصوله إلى الدرهب، فانتهاه الرحلة الحلزونية إلى أحد الأعماق لم يعن في الراوية التوقف والانغلاق، بل كان التوقف محطة استراحة لبدء رحلة جديدة، فقد ترك السكري، ليبحت عن إيسا إثر اختفاء سبيكة الذهب^(١٠١)، وارتحل بصحبته على ظهور الجمال إلى جبل علبة^(١٠٢)، وسافر إلى القاهرة للقاء زوجه^(١٠٣)، وغادر الدرهب آخر مرة ليضع رضيع ابنته على إحدى القمم طعاماً للضباع والذئاب، وفي هذه الارتخالات، من البؤرة وإليها، تم تصوير الصحراء تصويراً جمالياً، لم يغفل الحقائق الجغرافية، ورغم عدم انطلاقه منها، ورغم عدم إعطائها وزنها المعرفي الذي يمكن أن يفتح النص ويشقله بما يقع خارج الفن، فقرص الشمس في الشروق الصحراوي يوحى لمشاهدته بإمكان القبض عليه، و«دروب الصحراء الفسيحة مفتوحة على الخطر طوال الوقت»^(١٠٤)، ورمال الصحراء ملأى بحصى دقيق «من الاسستوس وبلورات الرخام ذات الأسنة القاطعة والقواقع المهشمة من مليون

٥ - الحياة الاجتماعية في الصحراء: قلما يعمد الفنان إلى إقتال عمله الفني بعناصر معرفية مباشرة بغية إبقاء عمله ضمن نطاق الفن، ومنعه من الانضواء تحت أنساق معرفية أخرى، ولكن العمل الفني أياً كان جنسه (تشكيل، موسيقى، شعر، رواية...) يشكل بطبيعته نمطاً معرفياً ما، ويتضمن جملة من المعارف الأخرى التي لا تنتسب بالضرورة إلى النمط نفسه الذي ينتسب إليه. فما أكثر ما يتم اعتماد الفن - بتشكلاته وتفرعاته المختلفة عبر القرون - واحداً من المصادر الرئيسة لإنشاء علوم أخرى، كالتاريخ والجغرافيا والتاريخ الطبيعي، وعلم الاجتماع وغير ذلك... وأحياناً يبالغ الفنان في محاولة تنقية عمله من «الشوائب المعرفية» لتأكيد نسبته إلى «الفن الخالص» وقد:

«يقسم على أنه لم يمسح إلى إعطائنا أية معارف، وهذا لن يساعده على تجريد نتاجه من العناصر المعرفية، حتى لو كان هو نفسه خاضعاً لانعكاس خواء داخلي قانط»^(٩٨).

و(فساد الأمكنة) برغم ابتعادها عن أسلوب التقرير المعرفي، تكاد تكون موسوعة صغيرة عن الصحراء، إذا نظرنا إليها من زاوية «القيم المعرفية».

لا يطيل صبرى موسى حديثه عن أبناء القبائل الذين «ظلوا لاصقين بصخور هذه الجبال في إصرار يتكاثرون فيها وينقسمون إلى فروع وقبائل»^(٩٩)، ولأستطيع الاطمئنان إلى ما نسبته لهم من أصل فوقازي ينحدرون منه، لتفسير جمال قسمايتهم وروعة تناسقها، وما لون البن الغامق الذي يصبغهم سوى نتاج حتمى «لخمسة آلاف سنة من الهجرة تحت شمس أفريقيا الحارة»^(١٠٠). والمهم أننا لسنا في معرض تقييم معلومات الكاتب عن الأصل العرقي لقبائل الصحراء، فمن الواضح أنه يضيفهم لملء مكانه الصحراوي بالمزيد من عناصر الإنارة التي تسير بالمكان إلى وجهته العجائبية،

ابتداء من الأسماء الغريبة «كوكالوانكا، إيسا، كريشاب» ومروراً بامتحان المشى على الجمر، لتجريم المذنب أو نبرته البرىء^(١٠١)، ومناداة الضائعين عبر الصراخ بأسمائهم في الآبار للتأكد من موتهم أو بقائهم^(١٠٢)، والحج السنوى إلى ضريح الشاذلى، وقصد كوكالوانكا لإطلاعه على همومهم واستخارته فيما يفعلون، وانتهاء بطقس تكريم الأشجار المتوحدة.

وإلى جانب الحديث عما يهم البحث في «عجائبية القبائل» من عادات «عجائبية» يتحدث أيضاً عن عادات أخرى، يتقاسمها معظم سكان الصحارى، إن لم يكن كلهم، كإخضاع حياتهم لقانون صارم ودقيق، لكنه غير مكتوب يتوارثونه جيلاً بعد جيل^(١٠٣)، واتصالهم بالعالم الخارجى عبر القوافل، وكأن حياتهم قوافل متتالية من الماضى السحيق إلى الآن:

«يمضون وقتهم هناك يرصدون الأفق عما هم يلحون القافلة وهي تعود .. يكون الحرمان قد أضناهم، والشوق إلى الأشياء القادمة من وراء عالمهم يحرك فضولهم حتى تجيء القافلة فيقيمون الأفراح داخل نفوسهم الشجاعة الصبورة ويطربون .. وتصبح الصحراء حضراً كاملاً إذا جاءت القافلة بالسجائر والعلطور والبقول والحلاوة»^(١٠٤).

(ب) البعد التاريخي

تقل التعمينات التاريخية المساهمة في صنع مكان (فساد الأمكنة)، فالصحراء العربية، برغم ازدحامها بكمية كبيرة من التاريخ، وبسبب طبيعتها الجغرافية، وتركيبها الجيولوجي، تعجز عن الاحتفاظ بتوضعاته المادية المكانية، كالمدن الأثرية، ومخلفات المعارك والمدافن، وما شابه ذلك. لاشك في أننا نقع على مدن أثرية قديمة ما زالت قائمة حتى الآن، كتدمر وبقايا سد

تاريخاً عريقاً في التعددين بواسطة الأفقى البرونزية المنسوبة لموسى^(١٠٧)، وهناك أيضاً أطلال:

«مدينة بارنيس الأثرية التي بناها القيصر بطليموس الزمار من ألفى سنة تخليداً لابنته ذات الأصل الزنجي وأنقاض المدن القديمة في وادي شنشق ووادي سكيت والخريط عبر تلك الطرق القديمة التي كانت تقطعها جيوش الفراعنة القدامى والأباطرة الرومان»^(١٠٨).

وهناك أخيراً هذه الأحداث المتلاحقة ، التي نستطيع الاحتفاظ بمصادقها المرجعى ، بالنسبة للفترة المتعلقة بالاكتشافات المعاصرة في الصحراء ، وتاريخ قدم أحد أشكال الاستعمار الحديث ، للتنقيب عن مكامن الثروات الباطنية واستخراجها ونهبها: «الذهب للأغراب ، ولأهل المسكان ملء بطن أو بطنين»^(١٠٩).

وفي معرض الحديث عن التاريخ ، لا بد من إثبات تحفظ يتعلق بالمحمولات المجازية والثرمزية ، لما ذكره الكاتب من تحديدات تاريخية للفترات المغرقة في القدم ، فالمهم أن تخدم التحديدات الرقمية فنية العمل ، وأن تكون جزءاً من هيكلية العامة ، بغض النظر عن مطلقة الدقة والصواب ، أخذاً في الحسبان ضرورة الابتعاد عن الافتراء على التاريخ ، والابتعاد عن تحميله مالا يحتمل.

(ج) البعدان الفيزيائي والهندسي:

قد يكون الحديث عن أبعاد هندسية وفيزيائية في الصحراء الشاسعة ضرباً من الترف الكتابي والإسهاب في تفاصيل وإيضاحات لا تحتملها (فساد الأمكنة) ، غير أن هذه الدراسة تملك سببين لإثبات هذه الفقرة: الأول - استيفاء المكان لأبعاده استيفاء نظرياً وتطبيقياً ، والثاني - وجود تضمينات هندسية وفيزيائية في رسم الأماكن ساهمت في إكساء المكان بعناصر تنوع جمالي إضافية.

مأرب، لكن المساحة الشاسعة من الصحراء العربية في شبه الجزيرة العربية وفي الصحراء الكبرى تكاد تكون مقفرة من هذه المدن، فضلاً عن أن تدمر ومدن اليمن تقع على تخوم الصحراء وفي أقاليم مناخية وجيولوجية وتضاريسية، تخرج عن المفهوم الكامل للصحراء، وتنتسب إلى البوادي ومناطق الجفاف، فالصحراء هي المكان الأنسب لاندراست المدن وأماكن العيش القديم إلى درجة الأمحاء، بسبب تكوينها الجيولوجي المناخي: «الرمال والرياح العنيفة» أولاً، وبسبب من هجرة السكان الدائمة عنها ثانياً، فبناء المدن على كشيان الرمال، يعنى بناء «مدن من ملح» على حد تعبير عبد الرحمن منيف، والمثال الذى عاصره القرن العشرون للتدليل على قدرة الصحراء الخاصة على ابتلاع ما يصنعه البشر على سطحها ، هو الأمحاء شبه الكامل ، لمواقع معارك العلمين في الصحراء المصرية - الليبية ، ورغم الفترة الزمنية الضئيلة التي تفصلنا عنها ، ورغم التقدم التقني الكبير الذى عرفته الدول المتحاربة آنذاك ، والاتساع الجغرافى لرقعة المعارك ، والكمية الهائلة للبشر والمعدات التي شهدت تلك الفترة في تلك الصحراء .

ومع هذا ، لم يخل المكان فى (فساد الأمكنة) من إشارات لفعل التاريخ فى المكان ، أو لفعل المكان فى التاريخ . وقد تم بث الإشارات فى ثنايا المشاهد والأحداث بشكل يوحى بأنه أتى عرضياً ، أو أتى نوعاً من أنواع استكمال الوحدة الفنية لذاتها ، لكيلا ينوء النص بإقحامها على سياقاته الفنية .

لقد نأى الكاتب بمكانه إلى عمق زمنى شديد الإيغال فى القدم ، خلال نقله أقدام نيكولا على «حصى الأسبستوس والقواقع المهشمة منذ مليون ألف عام»^(١١٠) ، واقترب من عصور التاريخ فى «الهجرة المستمرة تحت شمس أفريقيا الحارة منذ خمسة آلاف سنة»^(١١١) وارتد بوعى نيكولا إلى أيام موسى ، عندما كانت هذه الصحراء تسمى «أرض كوش» ونسب إليها

الأشياء، فتتجسد بذلك الفكرة الذاهبة إلى أن التطرف الدرجي في الشيء يتحول به إلى نقيضه كما في مثالنا هذا؛ فلامح الجبل لا تظهر لهم خلال «الضوء الجارح» الذي تلقيه عليه الشمس من السماء البيضاء»^(١١٣)، وعند الغروب يتحول الجبل بفعل انعكاس أشعة الغروب على صخوره إلى يتابع ضوئية، تندفق منها ألوان قوس قزح: «كانت الشمس تغرب على السفح الغربي للدرهيب فتكسر إشعاعاتها الحمراء على صخوره الزرقاء، فتنبعث منها كل ألوان الطيف»^(١١٤). لكن الظاهرة الفيزيائية الأكثر شهرة وانتشاراً، والأكثر قدرة على استلاب المشاهد وانتزاعه من نفسه وعالمه إلى عالم من الوهم المطلق، هي ظاهرة السراب، فالسراب ظاهر فيزيائية يقتصر وجودها على الصحارى، ومناطق الجفاف ذات القيط الشديد الناجم عن الشمس الشديد وتحدث أثراً إيهامياً في عين الرائي، يقبلها الوعي على أنها حقيقة، في حالة الإعياء الشديد، فيكون السراب تحولاً نوعياً ناجماً عن تراكمات الشدة المتطرفة في الشمس والإعياء والعطش، فالإيهام الفيزيائي يتضافر مع الحاجة العضوية البيولوجية لصنع عوالم ليست موجودة، والوعي يدرك أنها ليست موجودة، لكن حاجة الجسم الشديدة إلى الماء والراحة والظلال تفرض على الوعي تصديق وجودها، وتلزم الجسد بالسهر اللاهث وراءها:

«أنفاس الأرض التي تتكاثف تحت الشمس فتبدو كلما ابتعدوا عنها سراباً فأخذ نيكولا يحدق في السراب..

.. في الأول ظهرت له ظلال كثيفة عند الأفق.. مجرد ظلال.. وعندما أمعن النظر ظهرت له قباب ومآذن وأسوار وبوابات ويمكنه أن يقسم أنه رأى أشجاراً كثيفة الأوراق وارفة مثقلة بالثمار، تبدو كأنها تموج وتحرك»^(١١٥).

في البعد الهندسي الخاضع للقياس الموضوعي، لا نجد ما يغني الجانب الجمالي، إغناء عميقاً، باستثناء عمق الدرهب، وتجاوز رقم الألف الذي أشرت إلى بعض محمولاته في مطلع الدراسة، كما أننا نلمح إشارات أخرى تنتمي إلى فكرة الهندسة كاستخدام لفظة «ديكور» لوصف المكان البؤري وتأطيره^(١١٦)، وما قامت به قافلة المستطلعين التي ضمت عدداً من المهندسين من قياسات وتسميات للصحراء ومواقعها، وكذلك ما ورد مضمراً أثناء حفر الدرهب، وتحديد مسارات أنفاقه واتجاهاتها، وتحضير الخرائط والمصورات التي لا بد منها قبل البدء بتنفيذ العمل، ولا يخفى ما تستلزمه هذه العمليات من فهم هندسي بحث للجبل، مكاناً فراغياً، ولا بد أيضاً من التعامل معه تعاملًا هندسياً بحثاً، أثناء نقل المخططات إلى الواقع^(١١٧)، وأثناء تأمل المخططات على المائدة الهندسية، بالإضافة إلى استعارة بعض المفردات من عالم الهندسة أثناء وصف الدرهب: «تقوس» دائرة، منتصف».

ولكن مع خصائص المكان الفيزيائية يختلف الأمر، فالصحراء تزخر بالظواهر الفيزيائية الفذة، وعند تعامل الحاسة الفيزيائية «العين» مع الظواهر الفيزيائية تنتج مقادير كبيرة من جماليات الإبصار، أو خدعه الإيهامية القاتلة.

هناك أولاً شروق الشمس في الصحراء، وما يعطيه الجو الصحراوي الجاف الخالي من الرطوبة وعناصر الكثافة لقرص الشمس من نصوع لوني مذهش يجعل نيكولا «يبحث بعينه فيخب به مسرعاً تجاه الأفق المنقسم بين الذهب والفضة، ليمسك بقرص الشمس قبل أن يقفز مرتفعاً في السماء»^(١١٨). والشمس أثناء سطوعها الشديد، المترافق بقدرة الرمال والصخور على عكس ضوئها، تصنع إضاءة، تبلغ شدتها حدود التعمية الشاملة، فمن المعروف أن التحديق في الضوء الشديد، كالعشى في قدرته على حجب الرؤية، ومنع تبين

وأسهب الكاتب أيضاً في حديثه عن وحشة المكان وابتعاده عن مواطن الخصب، ومظاهر الحياة الاجتماعية السوية، وعدم صلاحيته للحياة البشرية المستمرة، واستطاع هذا الإسهاب أن يستثير منذ الصفحات الأولى في الرواية فضول القارئ الغريزي في حب المعرفة والاستطلاع بأشكاله العامة من جانب، وفضوله القابل للاستثارة بفعل تخيلية الفن من جانب آخر، ولم يمارس صبرى موسى لعبة التلغيز المعروفة في الرواية التقليدية المتلخصة في تأخير حل اللغز والإجابة عن التساؤلات المستثارة حتى الصفحات الأخيرة من الرواية. إن الكاتب، في الصفحات الأولى، يفسر هذا الالتصاق الاستثنائي مع المكان الاستثنائي بعلاقة روحية - نفسية استثنائية نشأت بين نيكولا ومكانه اللاصق به مادياً ونفسياً، وما كان لها أن تنشأ، إلا عبر خطيئة استثنائية كانت البؤرة التعطنية التي جرّمت الأمكنة، وأوصلتها إلى التلف والفساد، لقد كان الآخرون:

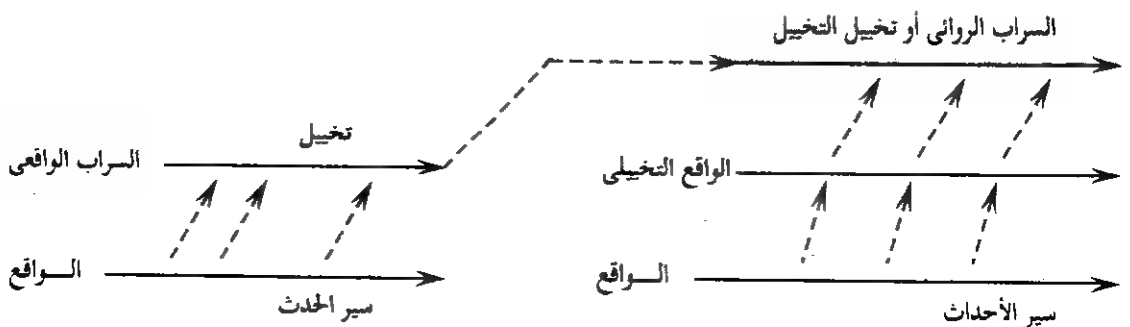
«قادرين على أن يأخذوا أرواحهم الحقيقية معهم .. وأنهم في النهاية أحرار مستقلون عن المكان لا يشدهم إليه ذنب أو تربطهم به خطيئة» (١٢٠).

لقد اختار نيكولا مكاناً مناسباً لممارسة «طقوس عذابه اليومية» (١٢١) ممارسة لا يغيب عنها انحدارها من خلفية دينية مسيحية، تلخص فكرتها في اعتبار التعذيب

الفيزياء هنا تغني المشهد التخيلي إغناء كبيراً، مضيفة إليه ما يصعب استلهامه أو استيهامه من الواقع، إنها تحسن صنع مكان تخيلي إضافي وإعطائه بعداً إشكالياً وجمالياً آخر، بحيث يصبح من الممكن أن نطلق على السراب الروائي تخيل التخيل، ومن الممكن أيضاً إنشاء علاقة تواصلية بين مكانين تخيليين، تقارب العلاقة التواصلية بين نصين متجاورين «تجاوزاً ترابطياً» داخل العمل الروائي ضمن ظاهرة ما يدعى بـ «التناس»، فيكتسب العمل الروائي من خلال ذلك أبعاداً رؤيوية وجمالية جديدة، وقابليات إضافية لتعدد الرؤى والقراءات. وبشكل عام، يمكن تمثيل السراب وعلاقته بالواقع والتخيل ضمن الشكل رقم (٣).

(د) البعد الذاتي النفسي وصوفية العلاقة مع المكان:

تكاد الرؤية الذاتية المحكومة بصلات نفسية عالية التوتر مع المكان أن تستأثر بمجمل الديناميات الداخلية الفاعلة في تحريك الأحداث والأزمنة والأمكنة في الرواية. لقد أسهب الكاتب في الحومان حول شخصية نيكولا الهاربة من «الانزواء في برائن دفء مكان واحد» (١١٦) وروحه القلقة الباحثة المتطلعة إلى «أمكنة جديدة» (١١٧)، وتوقه إلى الانعتاق من «حدود المكان» (١١٨)، وإنبهاره «بحلم المعرفة في بحر التجوال» (١١٩)، قبل أن يلصقه بمكانه في الدرهب، لصقاً أبدياً بعد أن غادره الجميع.



شكل رقم (٣)

فيدخرج جسده العارى عن القمم المتزلجة
هابطاً إلى مأواه فى بطن الدهيب» (١٢٥).

ويخرج وصف فقر نيكولا وجوعه عن تلك الطريقة
الشاكية المستدرة للتعاطف إلى هذا التصوير الجميل
لعلاقته مع الطعام:

«لم يكن نيكولا قد بلع طعاماً فى يومه ذاك.
يتذكر ذلك حين يرى على المائدة الحديدية
علب السمك المحفوظ، فيزم شفتيه مقطباً
وكأنه يرفضها ويتناول زجاجة الخمر فيجدها
فارغة .. وكان قد تناولها بالأمس ووجدتها
فارغة أيضاً، وسوف يتناولها بعد حين ويجدها
أيضاً فارغة .. فكيف تحبىء الخمر الآن فى
هذا الفراغ» (١٢٦).

هذه العلاقة المفردة بين نيكولا والفراغ .. فراغ
المعدة وفراغ زجاجة الخمر وفراغ المكان من البشر،
وفراغ جوف الدهيب من المنقبين والكنوز، والفراغ
الهائل للصحراء، تضعه على صراط دقيق كالشعرة،
يرسم حداً فاصلاً بين موقعين يؤرجحان نيكولا بينهما،
حتى بعد الفراغ من قراءة الرواية، موقع المضمع بالغنى
الروحى إلى درجة الاكتفاء بغناه الداخلى عن كل ما
عده، وموقع المجذوب الصوفى، الذى يمنعه انجذابه من
التفكير بنفسه وبما حوله، فلا يتمكن من الإطلاة
الواعية على الحياة، مع ملاحظة أن هذا التأرجح لنيكولا
لم يكن تأرجحاً سكونياً، يكرس المراحة فى المكان
نفسه، فقد استطعنا ملاحقة فاعليته فى الأحداث والمكان
والشخصيات على مستويين: مستوى القراءة، ومستوى
الدراسة الباحثة المستقصية.

لقد طغى تبادل الحلول الصوفى بين الإنسان
والمكان على مجمل الأبعاد النفسية - الروحانية للمكان.
فالانطلاق من اصطحاب داخل نيكولا به «نوع من
الشغف الرقراق، الشغف الظامى للمستحيل» (١٢٧) إثر

الجسدى لقهر النفس وإذلالها وسيلة للتكفير عن
الخطايا وسبيلاً لخلاص الروح، حيث يشكل صلب
المسيح وطقوس تعذيبه عنوانها ورمزها الرئيس، ولا يغيب
عنها الفهم الإسلامى الذى تلخصه الآية الكريمة: «ولكم
فى القصاص حياة يا أولى الألباب» (١٢٢). غير أن حالة
نيكولا لا يمكن تفسيرها بأصلها الدينى برغم وجوده،
فالدن والقوانين والأعراف الاجتماعية تبرئه من الخطايا
التي نسبها لنفسه، وعجزه عن إيقاف تعذيب نفسه -
كأنما يجد لذة فى هذا التعذيب - يعطى وجوده فى
الدهيب بعداً «ماسوشياً»، وقراره الواعى المتضمن
التصاقه الحلولى بالمكان - كأن المكان قد حل فيه، بدلاً
من حلوله فى المكان - يعطى وجوده بعداً صوفياً تكثر
الإشارات إليه - صريحاً ومضمراً - فى الرواية:

«يقف هناك نيكولا، كما قرر لنفسه... يقف
هناك نيكولا الذى لا وطن له .. عارياً
ومصلوباً على الفراغ المتأرجح الحرارة وحده..
تلفحه ريع الصحراء العارمة بين حين
وحين .. فلا يمكنه أن يدخر منها ملء
قبضتيه» (١٢٣).

لا يغيب أيضاً ما فى هذا التصوير من نزعة «زهدية»
عرفتها معظم الطرق الصوفية الإسلامية، حيث يتناسب
الغنى الروحى مع الفقر المادى تناسباً عكسياً ينمو باطراد،
أى كلما ازداد الفقر المادى ازداد الغنى الروحى والعكس
صحيح: «لقد كانوا جميعاً يحلمون بالذهب بينما
نيكولا مبهوراً يحلم بالمعرفة فى بحر التجوال» (١٢٤). كان
نيكولا شريكاً للخواجة أنطوان فى منجم الدهيب، لكنه
لم يدخر لنفسه سوى العذاب اليومي:

«تكون الصخور الحمراء قد بدأت تشع لهباً..
والصخور السوداء تكون قادرة على طهى
الخبز ... عند ذلك يدرك نيكولا المأساوى أنه
غير جدير باحتمال العذاب بهذه الطريقة ..

«إيليا شهوة جامحة، كما أن الجبل شهوة جامحة، كما أن تلك الصحراء من حوله يسكونها الصوفي شهوة كبرى أشد جموحاً» (١٣٢).

ويتأكد تأنيث الصحراء، وحلولها محل المرأة، حين يجعلها المعادل الأقدر على امتصاص حاجات الجسد الجنسية وفوراته الشبقية:

«لقد ساعده سكونها الصوفي المشحون بالتوتر الباعث للنشوة على التخفيف التلقائي من أحمال الجسد الداخلية، ولم يشعر أبداً بحاجته إلى امرأة.. فقد كانت الطبيعة من حوله امرأة عظمى احتوته واستأثرت بجموحه وحيوته» (١٣٣).

ولا بد للخاتمة الطبيعية لتصوف نيكولا المكاني أن تكون متضمنة في هذه العبارة التي يخاطبها بها المؤلف: «تتيسر وتصبح صخرة من الصخور في قلب الدرهيب العظيم الذي أعطته قلبك وعقلك وروحك» (١٣٤).

وقبل ختم الحديث عن صوفية المكان، تجدر الإشارة إلى أن العلاقة الصوفية لم يقصرها الكاتب على نيكولا، بل نسبها أيضاً للبدو الذين - بسبب عامل المكان - يملكون فضائل:

«تمنحهم قدرة على الصفاء، فيمتلكون حساً غريزياً مشبعاً بالطمأنينة يضيء في عقل البدوي، حينما يضيع منهم الطريق في رمال الصحراء الساخنة الناعمة، فيهتدى إلى طريقه وتجعل قلبه يدق له إنذاراً بالخطر وهو نائم في ليل الصحراء السحري، حينما يقترب من جسده عقرب أو ثعبان» (١٣٥).

وقبل ذلك نسب الفعل التصوفي إلى زمن موغل في القدم، وقدم له صورة جميلة وحية، من خلال العلاقة بين كوكالوانكا وجبل علبة:

تعايشه مع الشروق الصحراوي أول مرة، يضع نيكولا «المؤرجح» في موقع الغنى الروحي الواعي، أكثر مما يضعه في موقع الانجذاب السلبي، وهذا الانطلاق يستمر في متابعة نيكولا وعلاقته المرهفة الفريدة مع المكان:

«كان نيكولا يرتجف مهابة وخشوعاً، وقد استولى المكان على حواسه المضطربة بالرغبة في التحليق وشعر بأنه يوشك أن يجد مكاناً يرغب في الانتماء إليه، يوشك أن يجد موطناً» (١٣٨).

لا شيء يعطى الوطن قيمته الروحية العميقة كالانتماء إليه عبر هذا الشغف العنيف بالظمأ للمستحيل، الذي ظل متواصلاً مع نيكولا، وظل نامياً في روحه يعطى المكان أبعاده الإنسانية، يحركه وينميهِ في داخله لينمو فيه، فمئذ لحظاته الأولى في الصحراء كان «ينظر إلى جبالها من السيارة في وجل وتوقير» (١٣٩)، والتوقير تحول إلى نوع من الإجلال والعبادة بمفهومها الصوفي القائم في الحب المتبادل الذي تصل ذروته إلى التمازج الناشئ عن ذوبان الذات وتلاشيها في موضوع حبها: «أى إحساس شمولي قد احتواه في تلك اللحظات الملهمة فمزجه في المكان وأذابه فيه» (١٤٠). ونجد العلاقة الذوبانية مع المكان أيضاً على مستويين تركيبيين؛ الأول: ذوبان الروح في الجسد، والثاني: ذوبان الجسد الحامل للروح في المكان، فجسده: «ذاك الذي يحوى روحه اللامحدودة قد ذاب وانتشر وامتزج عضوياً في ذلك المكان الأم» (١٤١). ونسمية المكان بالأم لا تخرج بالموضوع عن إيمانه بوحدة الحياة الطبيعية، واعتبار الطبيعة هي الأم الأولى، ولكن التسمية تؤكد العلاقة التصوفية مع المكان بتأنيثه المجازي مرتين، تسميته بالأم الأنثى مرة، وبالزوج «الأنثى - إيليا» مرة أخرى، حيث يصبح التطلع إلى الذوبان فيه مدفوعاً بشهوة عفيفة مماثلة لشهوة الجنس:

بزوغ النجوم، يصبح بإمكانه التعامل مع المشتري والمريخ، وكأنهما قريبان، كالجبال الذائبة في الظلام، بعد أن هبأ الظلام لعقله المناخ الملائم له. «يسبح في الملكوت»^(١٣٦). ونيكولا يعرف أن الصور الناشئة في خياله من جراء اندغام قتلى البئر بألوان الصحراء، ليست أكثر من صور خيالية يسقطها على الواقع المرئي: «خيل إليه أن دماء الرجال الذين ابتلعهم البئر، قد نشرت لونها في الصحراء وصبغت كل شيء»^(١٣٧)، ولا يكف نيكولا عن التخيل والاندحاش بما يتخيل كطفل يرى «حملته البراءة على سحب من بخار كثيف إلى نصوص الصحراء ووضوحها ومداهها الفسيح اللامتأهى حيث اختلط في عقله الزمان والمكان»^(١٣٨). وفي اختلاط الزمان بالمكان في رحاب الفراغ الأرضي الشاسع، يخرج المكان من تحققة الفعل على بطاح الصحراء، وينتمى إلى الامتداد الأزلى للكون ومسافاته اللانهائية، حيث يضمحل اليقين بحقيقة الأشياء إلى درجة الاكتفاء بمجرد الإيمان بوجودها، أو الاكتفاء بعدمه.

جماليات تناول المشوى للصحراء

ربما كان الجمال آخر ما يمكن استلهامه، أو استخراجه، أو استقدامه من الصحراء، لارتباطها بجملة من التجسيدات الأنموذجية لمفاهيم كثيرة تقع على الطرف المناقض لفكرة الجمال في معظم تجلياتها أيضاً، كالقحط والجذب والوعورة والوحشة، وانعدام الماء وأشكال الخصوبة، وهياج رياح الخماسين والعجاج، وافتقاد الأمن، وازدحامها بالخلوقات الخفيفة كالأفاعى والذئاب والضباع، والطيور الجارحة، وقدرتها على استلاب البشر وتضييعهم وابتلاعهم وقتلهم عطشاً بين جبالها ووهادها اللانهائية، أو دفنهم أحياء تحت جبال رمالها المتحركة. وباختصار، يمكن اعتبارها المكان الأنسب على سطح الكرة الأرضية لابتلاع الحياة، واحتضان ما هو موحش وميت. ولكن هل هناك أدعى

جدهم الأكبر كوكالوانكا، ذلك الذى أمضى عمره فى كهف عميق داخل هذا الجبل الأبيض ليصلى للمكان ويتعبد حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخور، بينما انطلقت روحه تحفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة فى الوادى تحتويها»^(١٣٩).

الحكاية المشهدة القصيرة تكاد تكون تلخيصاً أنموذجياً للعلاقة التصوفية بين العابد والمعبود، بين العاشق والمعشوق، تذوب الذات فى موضوعها إلى درجة الفناء، الجسد يصبح صخرة ميتة، والروح تصبح ماء يث الحياة، ويحضر إلى الذهن نص الآية الكريمة: «وجعلنا من الماء كل شيء حي»^(١٤٠).

(هـ) البعد الفنى الجمالى:

إن تكريس هذه الرواية لجماليات الصحراء يقتضى بعض التفصيل فى استعراض هذه الجماليات، لذلك سأرجئ الحديث عنها إلى الفقرات التالية، وأكتفى، ضمن هذه الفقرة، بالإشارة الموجزة إلى بعض جماليات تناول التخيل التى أعطت المكان بعداً ميتافيزيقياً، نجد تجليه الأبرز والأكثر انتشاراً فى ظاهرة السراب التى تكرر الحديث عنها، ونجد أيضاً المشاهد الإيهامية التى لا تستطيع خداع الوعى، كما فى حالة السراب، إلا بعد إقامة نوع من التواطؤ الضمنى بين العين والعقل، حيث يستسلم العقل بنوع من التلذذ للإيهامات والتخييلات التى تقدمها العين، كما يحدث للمتفرج الذى يمشى مسبقاً، أنه يشاهد أحداثاً إيهامية وتخيلية فى المسرح والسينما، ومع ذلك لا يمنعه وعيه من الاستمتاع والانفعال العالى بما يشاهد. وفى (فساد الأمكنة) «تصبح الجبال أشباحاً خرافية فى ذلك المدى اللانهائى»^(١٤١) نرحم عيني نيكولا بالرؤى العميقة، عندما تتعذر الرؤية البصرية بسبب تكاثف الظلام، وعند

الاستيقاظ الشمولي الكوني للأرض والطبيعة والحياة، بكل ما يتركه في النفس والوجدان من انعكاسات ساحرة وآسرة:

«لن تكون الشمس قد أطلت من وراء الأفق
الفضي بعد وهكذا يكون نيكولا حاضراً
حينما تتعري الصحراء قطعة قطعة في بشائر
النور الذهبية.. عيناه تسبحان عبر السفوح
والوديان قافزة فوق القمم وجسده عار حر
تدغدغه نسيمات الصباح القادمة عبر السهول
الجافة والسهول المزهرة محملة بأريج بكر..
فيرتجف نيكولا بنشوة الشوق والشعب وتغمره
السعادة.

.. في تلك اللحظات البالغة القصر، بين
الصبح والفجر، بين الذهبي والفضي.. قبل أن
يبدأ نيكولا طقوس عذابه اليومية، يكون
مبتهجاً فعلاً يعادوه ذلك الشعور القديم الذي
استولى عليه حينما دخل الصحراء لأول مرة.

في شروق كهذا.. منذ خمسين سنة أو
أربعين، ارتجف نيكولا، واصطخب بداخله
نوع من الشغف الرقراق، الشغف الظامي
للمستحيل، فظن بأن باستطاعته أن يحث
بعيره فيخب به مسرعاً تجاه الأفق المنقسم بين
الذهب والفضة ليمسك بقرص الشمس قبل
أن يقفز مرتفعاً في السماء»^(١٤٢).

إن تثبيت هذا الشاهد برغم طوله، يرمى إلى تبيان حرص
الكاتب على تقديم المشهد من زواياه وأبعاده السطحية
كافة؛ فمن الأعلى «قمة الدرهب» ومن الأمام «ظهر
البعير» وأن يعبر على مفرداته الرئيسية دون أن يغوص في
التفاصيل المشهدية: «الجبال، والقمم، والسهول،
والسفوح، والوديان، ونسيمات الصباح، والسماء، والأفق،
وقرص الشمس»، ويتخلل ذلك كله متابعة دقيقة ومرهفة

لإلهاب الخيال من استثارته بفعل عوامل قتله، وهل
هناك أيضاً أجمل من أن يولد الجمال ويسطع على تخوم
المصائر البشرية؟ فيقدر ما يكون الموت قريباً ومائلاً، تكون
وسائل مقاومته ونفيه قوية وعنيفة، ويقدر ما يكون القحط
الميت شاملاً يكون الجمال الساعي إلى نفيه متجلباً
ورائعاً. وقد تجسدت الجماليات الخاصة للصحراء في
(فساد الأمكنة) ضمن عدد من النقاط التي لا تطابق
بالضرورة مع الجماليات الصحراوية التي يطرحها الواقع،
أو تلك التي تطرحها روايات أخرى، وكان في طبيعة
هذه الجماليات ما تزخر به الصحراء من مثنيات خاصة
طرحتها الرواية بأشكال فريدة، وفيما يلي أبرز هذه
المثنيات:

أولاً: التوسع والتكثف:

لقد وشت استعارة عيني الصقر، في الأسطر الأولى
من الرواية للإطالة على الصحراء، بالكيفية التي تعامل
بها الكاتب مع مكانه وشخصه. إنه - كالصقر - يطل
على مساحة كبيرة، يوطرها الدوران حولها والحومان
فوقها، ثم يبدأ بمعاينة التفاصيل وتقليبها من جوانبها
كافة، ثم تفتيشها المتأن، وتقليتها، ثم الانقضاض،
ومحاولة التغلغل والنفوذ إلى الأعماق.

هناك أعمال روائية كثيرة أشهرها (مدن الملح)
والنهايات) لعبد الرحمن منيف، استطاعت أن تقدم
المشهد الصحراوي في تجلياته الجمالية العليا، ولكن
(فساد الأمكنة) انفردت بقدرتها على تقديم المكان من
الداخل بكل ما تحمله الكلمة من معان ومحمولات،
الداخل المكاني المادي (جوف الدرهب) وانعكاسات
المكان في دواخل الشخص، وتأثيراته الفاعلة في تكوين
الدينامية الداخلية (المقروءة صراحة والمضمرة) لمجمل
العمل الروائي.

فالرواية تتيح لنا الإطالة على اتساع الصحراء
الهائل بعيني نيكولا من قمة الدرهب، لمشاهدة هذا

هناك فرقاً كبيراً بين قدرة المشهد المتنوع المتجدد على شد البصر وأسره وخبئه من جانب، والإملال والإسأم اللذين تنشرهما الرحابة الرتيبة من جانب آخر.

وتدخل الرحابة مداها الأقصى إثر الغروب، فبدلاً من انحسار نطاق الرؤية بفعل حلول الظلام ينفتح المكان الرحب إلى أقاليمه الكونية، فيتجاوز جهة الشرق إلى جزيرة العرب، ويمتد بالجهة الغربية إلى صحراء ليبيا، ويتجاوز حدود الكرة الأرضية إلى الفضاء المطلق بين كوكبي المريخ والمشتري:

«ويظل كذلك حتى تختفي الشمس في الغرب تماماً.. ويزحف اللون الأسود كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً.. حتى يظهر في شرق السماء كوكب المريخ باحمراره القرنفلي الخفيف مطلقاً فوق جزيرة العرب.. ويبدأ المشتري يتأرجع في الغرب بعيداً فوق صحراء ليبية.. فيسبح عقل نيكولا في الملكوت»^(١٤٣).

المشهدان السابقان يمتدان بالرحابة يبعديها المكانى - المادى، والنفسى - الذهنى إلى الحدود القصوى عبر تنالى تلك الجماليات الأخاذة لمنظري الشروق والغروب فى الصحراء. ولكى لا يبقى البصر طافياً على السطح. ولكى لا يشرذ الوعى سابحاً مع عقل نيكولا فى الملكوت يغموض الكاتب فى التفاصيل المشهدية الدقيقة، ملاحقاً إياها إلى أدق عناصرها: «حصى الأسبستوس، وذرات الرمال والغبار»، وجامعاً بذلك بين اللامتاهى فى الاتساع: «الصحراء وفضاء الكواكب»، واللامتناهى فى الصغر^(١٤٤) «الحصى والغبار»، ليعطى المكان واحداً من أبرز مثوياته الضدية، كالاتساع والضيق، أو الكبير والصغر، أو الكل والجزء، أو المشهد البانورامى وتفاصيله: «مؤرجحاً على حصى دقيق من الأسبستوس وبللورات الرخام ذات الأسنة القاطعة

لانعكاس المشهد فى نفس المتفرج عليه: «نشوة الشوق والشبع، وطقوس العذاب، والسعادة، والشغف الرقراق، والظلم المستحيل». إن رحابة الاستيقاظ الصحراوية، واتساع رقعته المكانية يستدعى نوعاً من المقارنة السريعة بين رحابة البحر ورحابة الصحراء، فالبحر هو الأكثر اتساعاً ورحابة، فلم يستأثر شروق الشمس فى الصحراء بهذه الكمية من الجمال الفنى والواقعى؟ (السائحون يقصدون تدمير ومنطقة الهقار فى جنوب الصحراء الجزائرية ليستمتعوا بالتفرج على شروق الشمس، بوصف رؤية الشروق من الدوافع المهمة الكامنة وراء زيارة الصحراء، بينما يقصدون البحر لأمر ممتعة أخرى، لا تقع بينها على الاستمتاع برؤية الشروق، وإذا وقفنا عليه فذلك يكون على نطق فردية ضيقة، وفى آخر ما يمكن أن يكمن وراء زيارة البحر من أسباب). والإجابة يمكن تلخيصها بهذه المقارنة السريعة:

- إن جو البحر كثيف، شديد الرطوبة، يزحم الأفق بما يمنع العين من تبين الشمس إلا بعد بزوغها بوقت كافٍ لتضييع إمكان التطلع إليها، بينما جو الصحراء جاف شفاف يكشف جميع التفاصيل المرسمة على الأفق.

- والإطلالة على البحر، فى رحابته القصوى، لا تكون إلا من مكان مرتفع على ظهر السفينة، بينما يمكن أن تكون الإطلالة على الصحراء من رأس جبل، والجبل أكثر ارتفاعاً، وأكثر تمكيناً للعين من اتساع مساحة الرؤية.

- والبحر فقير بالتفاصيل المشهدية، فهناك الماء وموجه وزبده، بينما الصحراء أكثر غنى بتنوع المشاهد والتفاصيل، كالكتبان والقمم والوديان والسهول.

- وهناك أخيراً فرق كبير بين رتبة الرحابة البحرية، وتجدد المشهد الصحراوى وتنوعه بين مسافة ومسافة، وبين لحظة ولحظة من لحظات الشروق. ولاشك فى أن

الكاتب وبطله نيكولا من تلمس بعض جمالياتها برغم أنها ابتلعت «إيليا الصغرى» وخنقتها إلى الأبد: «الكهوف البيضاء المظلمة بالأخضر شديد القتامة»^(١٥١)، مع الإشارة إلى أن تقليب المكان بين الخارج والداخل لتعرفه من مختلف جوانبه واستبطانه، وإزاء تقليب آخر للشخص بين الخارج والداخل أيضاً، فقام تقليب المكان بدور الاستعارة البلاغية، لخدمة تصوير الشخص، إضافة إلى أن تقليبه لصالح ذاته كان غاية عظيمة الأهمية، تجلت في المردود الجمالي والمردود المعرفي، المتشككين في ثنانيا الرواية.

ثالثاً: مثوية الفراء والفقر وتجليها في الخصوبة واليباس:

الجذب واليباس على سطح الصحراء والخصوبة في الأعماق، الصحراء قفر وصخور ورمال، والإنسان هو نتاجها الأكثر خصوبة وغنى، وتجلى ذلك عند الحديث عن جبل علية و«كوكالوانكا» الذي أخلص للمكان الوعر إلى درجة العبادة، ففجر إخلاصه مكامن الجبل واستتبته برغم شمول القحط والجذب، فجاء الإخلاص المتفاني روحاً «تخفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة في الوادي تحتويها»^(١٥٢). وغنى عن الإيضاح ما تحمله مفردات (الماء، والغابة، والينبوع، والحفر، والروح) من معاني الخصوبة المقابلة لشمول مفردات القحط واليباس على الرواية والصحراء بكاملها. ولا يغيب عن هذه المثوية أيضاً تلك المقابلة بين الفقر الناجم عن القحط الشديد في الخارج والغنى والثراء المتجسد عبر الكنوز والجواهر الكثيرة في الداخل (الذهب، والبترو، والتلك)، كما لا بد من ملاحظة أن مثوية الخصوبة واليباس يمكن أن تكون تنويعاً، أو تجلياً آخر، لمثوية الداخل والخارج؛ فالخارج مقفر يابس، والداخل غنى وخصب، وخاصة في مثال البئر، حيث ينتشر خارجه القيقظ والجفاف، ويكمن في داخله الماء عامل الخصوبة الرئيس.

والقواقع المبهمة»^(١٤٥)، وكذلك يتنقل من «الفراغ الصحراوي المضمخ برائحة الجمال المزهوة بعريها تحت الشمس»^(١٤٦) إلى «الصخور الحمر التي بدأت تشع لها.. والصخور السوداء القادرة على طهي الخبز»^(١٤٧). ويواصل انتقاله بين التفاصيل ملاحقاً بقايا ما يتركه الناس بعد هجر المكان، كأنه يرسم بقايا ظل، بعين شاعر ظلي، ولكن الظلل معاصر، والشاعر معاصر أيضاً:

«فالمكان هنا حافل بمخلفات البشر، حيث يتقوس باطن الدرهب .. ونحدر قمته إلى السفح، عند المنتصف تقريباً، تستوى الأرض ممهدة، وشبه دائرية حيث أقيمت البيوت الخشبية ودورة المياه .. ثم تتبعج الدائرة الممهدة .. مكونة فناء أمام البيوت الثلاثة، تتناثر فيه بقايا الخشب، وعادم الآلات ويقع الزيت السوداء وبراميل الصاج .. وينبعج الفناء مكوناً درياً يصعد حيناً، ثم يبدأ في الغوص بين الصخور يغوص ويغوص حتى يصبح نفقاً منحوتاً مكشوف السقف على الفضاء»^(١٤٨).

ثانياً: مثوية الخارج والداخل / الظهور والتواري:

كما طفنا مع الكاتب، ومع بطله نيكولا على سطح الصحراء، محلقيين فوق المشاهد والتضاريس، غصنا معهما أيضاً في الرمال القاتلة، وفي المياه القاتلة، حيث كانت عروس البحر تختطف الصيادين الرجال، وغفوس بهم إلى مملكتها في أقاصي القيعان^(١٤٩). وغصنا أيضاً مع نيكولا الذي حاول الانتحار بالسباحة إلى إحدى المغائر المظمورة تحت مياه البحر الأحمر، حيث تقيم أسماك القرش مستعمراتها. وتابعنا أيضاً سير العمل، واتجاهات الأنفاق في باطن الدرهب ابتداء من «فوهة الباب الذي يقود إلى كنوزه وجواهره»^(١٥٠) وانتشاء برسم هذه الصورة القاتمة الكاوية للأنفاق التي لم تمنع

رابعاً: مثوية الكثافة والشفافية:

عناصر الشفافية جميعاً بهذا التكوين النفسى المرفه الذى يجعل روح نيكولا تسمع إنشاد مريدى الشاذلى، من مسافة موعلة فى البعد:

«صحا نيكولا قبل الفجر بساعتين، على
أصوات يحملها من بعيد ليل الصحراء
الرقراق .. لعل روحه القلقة المنتبهة فلا تهجع
ولا تسكن هى التى التقطتها أولاً قبل
أذنيه» (١٥٨).

خامساً: مثوية الخشونة والنعومة:

وقد لاحظنا أحد تعبيراتها فى المقابلة بين تربية نيكولا وشفافيته، ولكن التجلى الأكثر مادية، كان بين تضاريس الصحراء بكتلها الضخمة، وتشكيلاتها الفجة، وقممها المستنة المدببة، ورمالها وقبظها، ووعورة مسالكها، والخشونة الحياتية اللاصقة بمن يضطر إلى التعايش معها، من جانب، وبين النعومة الطرية المتجسدة فى مسحوق التلك المستخدم فى صناعة مساحيق التجميل، ومساحيق الأطفال (البودرة) من جانب آخر. إن استخدام «الترك» لتجميل النساء، ورشه على أجساد الأطفال الرضع، وبشرتهم الرهيفة الغضة، يدفع فيه خاصيتى الطرواة والنعومة إلى حدودهما القصوى، واستقدامه من باطن الصخور المستنة الوحشية الوعرة فى جبل الدرهيب النائى فى صحرائه النائية إلى المدن العامرة بالحضارة، وإلى النساء والأطفال تحديداً، يعطى المثوية أهميتها وحضورها الخاص، برغم وجودها المضمر فى الرواية ومحدودية انتشار مفرداتها الدالة.

عناصر أخرى:

قد يكون ما ذكرته كافياً، وربما فائضاً عن إشعاعية الطاقة الفعلية للرواية. ولكن توخياً للإحاطة والدقة، وبغية تلمس عناصر أخرى، تندرج فى السياقية المضمرة الكامنة وراء أسباب اختيار هذه الرواية، بوصفها

فيألى جانب عناصر الكثافة والثقل المادية فى الطبيعة، كالصخور والرمال والمعادن والتراب، والإنسانية كالبدن وحاجاته العضوية المختلفة، هناك الجو انجسد لفكرة الشفافية فى معظم تجلياتها؛ فقد كثر الحديث عن الضوء فى الصحراء إلى درجة لافتة للنظر، والضوء هو التجسيد الأشهر لفكرة الشفافية. وإلى جانب الضوء نجد النسيم ونجد الماء العاكس لضوء القمر، ونجد الفراغ الذى لا بد منه للتخليق، ونجد الألوان الشفافة وفى طليعتها البياض الشديد، وألوان الطيف، ونجد السراب الذى لا يعدو كونه مركباً من عناصر شديدة الشفافية، فحتى الخيام الصحراوية المكونة من سعف الدوم رسمها الكاتب بألوان مضاءة شفافة، كأنها إحدى اللوحات الانطباعية: «بيوتاً ملفقة واهية .. مفتوحة من جوانبها على السماوات والوديان، ويغمرها الضوء بنظافة فطرية» (١٥٣). غير أن التجلى الأبرز لمثوية الكثافة والشفافية يكمن فى الحديث عن نيكولا، فمن هذه الصورة المتربة الملوثة بالغبار وعناصر البدن:

«ييصق نيكولا من فمه تراباً صحراوياً حملته
الريح، ويلعق حلقه الجاف بلسانه الجاف
ويبرطم ولكنه ركيكة سباباً عربياً..

... يتوجع نيكولا وهو يلوى رقبتة ويزيح
العرق المترب الذى ينشال غزيراً من جسده
العارى المترب بكفه الكبيرة المتربة، فيصبح
التراب ملء مسامه جميعاً» (١٥٤).

من هذه الترابية الشاملة والوادی المكتظ بجثث الجمال وخلائط الحياة العضوية، يتم الانتقال إلى التخليق، والتحرر من المكان والاستنارة بقمر الليل السحري والنجوم والكواكب (١٥٥)، والضوء الذابل (١٥٦) والشغف الرقراق، ونشوة الشوق، وصعود الفجر الفضى، والبصيرة الصافية النفاذة المنسوبة للبدن (١٥٧)، إلى تنويع

وفي الثالثة: كانت بؤرة استقطاب للأفاعى والهوام الفائرة من الأرض لالتهام ما خلفه الموت، تم تصويرها بطريقة مثيرة للرعب والتعزز، ربما كان القصد منها إجراء مقابلة تشابهية بين قدوم الزائرين بصحبة الملك، لالتهام بكارة المكان وتخريبه وإفساده، بمجرد أن بدأت تفوح منه روائح الإثارة، وقدوم الأفاعي بتلك الطريقة الفورانية الكثيفة إلى البشر بمجرد التواصل مع روائح الجثث^(١٦١).

وفي الرابعة: عادوا إليها للصراخ فى جوفها بغية استخارتها والاستفسار منها عما إذا كان نيكولا حيا أم ميتاً، كأن القصد من تكرار الصراخ هو إبراز الدواخل الإنسانية، وغير الإنسانية، بوصفها جهة لابد من قصدها للبحث عن الحقيقة، كأنه يريد أن يقول أيضاً: إن على الإنسان أن يبحث عن الحقيقة فى داخله، خصوصاً إذا استنفد مجالات البحث خارجه.

فإذا نظرنا إلى البشر عبر مراحل التعامل معها، نلاحظ مدى ارتباطها بدينامية الرواية الداخلية ومدى إسهامها فى صنع الأحداث والتخييل، إضافة إلى اعتبارها تنوعاً آخر لأعماق المكان اللامرئية، وخصوصاً حين تكون المقابلة مع الآبار الأخرى المملأ بالمياه، ومع أعماق الدرهيب المملأ بالكثور.

(ب) تلوين الصحراء:

قد نكون الصحراء من أفقر الأماكن على وجه الأرض بالتنوع اللونى، غير أن استعراضاً سريعاً للحشد اللونى الكبير الذى فرشه الكاتب على أرضها وسمائها جعلها تزدهم وتزهو بالألوان النامية المتحركة، فاستخدم اللونين (الترابى والسماوى الباهت) أرضية لاحتضان بقية الألوان الآيلة إلى التمازج والتراكب فوق «الرمال الباهتة الصفراء، والسماء الباهتة الزرقاء»^(١٦٢). وتحضر الألوان الأخرى عبر العناصر والمواد المشعة بها (الصخور

أنموذجاً لرواية الصحراء وللرواية المكانية، تأتى هذه المتابعة.

لقد حضرت مفردات الصحراء، فى الرواية، ربما بالقدر نفسه الذى حضرت فيه ضمن روايات صحراوية أخرى. ولكن المهم هنا توترها الدرجى العالى، وجدلياتها النامية عبر تفاعل المفردات بوصف التفاعل اللغوى، عكساً أو تجلياً لتفاعل العناصر المادية. فإلى جانب المردود المعرفى المستقى من حضور موجودات الصحراء، كنباتاتها وحيواناتها وطيورها، ساهمت هذه الموجودات فى صنع عناصر جمالية إضافية فى الرواية، كتنوير انتظار القافلة، وجمالية الانطلاق فى ليل الصحراء على ظهور الجمال المنطلقة تحت قمر الصحراء السحرى^(١٥٩)، بالإضافة إلى زخم فراغ المشهد الصحراوى هائل الاتساع بعناصره وموجوداته الأكثر تناغماً وألفة واعتيادية؛ إذ يصعب التحدث عن الصحراء دون ذكر آبارها على سبيل المثال، وبثر (فساد الأمكنة) حفرت، كغيرها من الآبار، لكن حضورها هنا يستدعى بعض التفصيل:

(أ) البئر المهجورة:

لم تحضر بئر (فساد الأمكنة) بوصفها واحداً من المعطيات الطبيعية فى الصحراء كالجبال والدروب والرمال، فقد تواتر حضورها عبر أربع مراحل:

الأولى: وجودها القديم السابق لحجى نيكولا، وكانت كمنجم الدرهيب عمقاً مهجوراً.

وفى الثانية: ابتلعت ثلاثة رجال بطريقة غامضة، شحذت مخيلة القارئ لاستجلائها، وجعلت الصراخ الوسيلة المتبقية والممكنة للبحث عن الرجال المفقودين:

«كان الظلام العمودى المجوف يتطلع نداءاته وينغمها ويكررها فذهبت الطمأنينة من قلبه وأصابه جنون الخوف، فأخذ يصرخ فى فتحة البئر صراخاً مقعماً باليأس»^(١٦٠).

١ - تجسده في عوالمه المتراكمة منذ القدم، كالحث وأكسدة المعادن في الصخور، وتكون الجروف والحواف الصخرية العالية، والوديان العميقة، والمسلات الصخرية الطبيعية، فيكتسب المكان من الزمن كثيراً من عناصر الإدهاش والعجائية، وبث مشاعر الاستيحاش والتغريب، والشعور بالضالة البشرية، مقابل عملاقة الطبيعة وإكسائها ملامح الجبروت:

«تلك الصخور العظيمة والجبارة الموجودة بسكانها في هذه الصحراء من وقت لا يعلمه أحد، يفعل الزمن والجو فعله فيها فتتشكل وتتحول وتلد بداخلها عشرات الأنواع من المعادن» (١٦٨).

٢ - تجسده في تغيير ملامح المشهد الصحراوي الشامل بين لحظة وأخرى من لحظات الشروق:

«يصعد الفجر الفضي من الوديان العميقة، ثم ينتشر على التلال والهضاب متسرباً عبر ظلمة الليل الكثيفة، فيبددها سحاً وتلايف تأخذ في التحليق فوق القمم المنبسطة والمدبة تجاه السماء الخالدة فوق الصحراء قريبة ومستحيلة» (١٦٩).

وكذلك بين لحظة وأخرى من لحظات الغروب:

«يزحف اللون الأسود كثيفاً على أصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها فيكسوها جميعاً وتصبح الجبال أشباحاً خرافية في ذلك المدى اللانهائي» (١٧٠).

٣ - تجسده في المكان عبر رسم المشاهد المكانية بتلك الجمالية الأخاذة التي تبدى عرضها في معظم مراحل هذه الدراسة كساعات الصباح الأولى وتجليها المكاني في «الأفق المتقسم بين الذهب والفضة» (١٧١) ومراحل النهار المختلفة في «الصخور الحمراء التي تنع

الحمراء والسوداء، وكوكب المريخ باحمراره القرنفلي الخفيف، والغرباء حمر الوجوه، والضوء الناري، ولون الليل الأسود، وأصفر الصحراء وأحمرها وأخضرها، والفجر فضي، والأفق فضي، وبثائر النور الذهبية، والأفق منقسم بين الذهب والفضة، والمقيمون تحت شمس أفريقيا مصطبغون بلون البن الغامق، والضوء ساعة الغسق ذابل أحمر، والضوء الجارح يتدفق من السماء البيضاء (والشمس الغاربة على السفح الغربي للدريه تكسر إشعاعاتها الحمراء على صخور الزرقاء فتبعث منها كل ألوان الطيف» (١٦٣)، وصفحة السماء تكتسى بالرمادي والفضي احتفاءً بالنجوم» (١٦٤)، والصحراء «تفتح قلبها للونين الأسمر والأشقر معاً» (١٦٥). ولا يتعدم التلون حتى في أعماق الأنفاق والكهوف المظلمة: «الكهوف البيضاء المظلمة بالأخضر شديد القمامة» (١٦٦).

(ج) الوصف المكاني للزمن:

الزمن حالة من حالات الأشياء، كما أن المكان تجسيد للزمن وتجليه الأبرز والأشهر. وفي الفيزياء النسبية يعتبر الزمن بعداً رابعاً للمكان (١٦٧). وفي (فساد الأمكنة) المكرسة للمكان، جاء حضور الزمن وتجليه كثيفاً، فالصحراء هي المكان الأنسب لابتداع الزمن ولا يتلعه أيضاً. والزمن لم يكن مجرد حالة متكررة في أسماء الأيام والشهور وتوالياتها اللانهائية، ولم يكن مجرد حالة ذهنية تسهم في المزيد من تضيق الضائع في مناهة الصحراء، عبر اختلاطه اللانهائي بالمكان اللانهائي. وفي (فساد الأمكنة) كان الزمن إحدى حالات المكان التي أعطته قدراً كبيراً من الفردانية الدينامية، وقابلية التغير بين لحظة وأخرى، فالصحراء مكان أرضي صحرته عوامل الزمن، والسراب لا يتجلى إلا بعد اختزان كمية كافية من الزمن. وبشكل عام، نستطيع رصد التجسد الزمني في الرواية عبر ثلاثة أشكال:

والفساد، المفاجأة مقابل وجود المكان في الطبيعة البكر قبل اكتشافه من قبل البشر، والنضج مقابل استخراج معادنه وكنوزه، واحتضانه مجموعة من البشر «تستثمر فيه وجودها»^(١٧٧)، والفساد مقابل مجيء الملك وحاشيته، والاعتداء على بكاره المكان مثلاً بافتضاض الملك بكاره إيليا الصغرى، وتحويل الشاطئ النقي الجميل إلى وكر بقاء وساحة دعاة جماعية. في حالة الثمرة يشكل الزمن عاملاً حاسماً لإحداث العطن. وفي حالة المكان، كان البشر عاملاً حاسماً في تعجيل دورة الزمن ورفع وتيرة فعله المتلف.

لقد خرج تحريك المكان من معناه المجازي القائم في المماثلة بين تطوره وتطور الثمرة، إلى التحريك بمعناه الحسي عبر ثلاثة أشكال رئيسية:

الأول: تغير ملامح المشهد الصحراوي تغيراً واضحاً بين فترة وأخرى تبعاً لتغير أوقات المشاهدة: «صبحاً ونهاراً ومساءً»، وبين لحظة وأخرى من لحظات الشروق والغروب، كذلك تبعاً لتغيير زاوية الرؤية: «قمة الجبل، ظهر الجمل»، وتبعاً لتغيير الموقف الإنساني: «المكان ساحر عند التفرج عليه وتأمله ساعة الشروق»، والصحراء «في حماطه تكشف لنيكولا وجهها القبيح»^(١٧٨)، ويصبح قاتلاً حين يحركه السراب أو يتحرك عبر السراب وإشكاليته.

والثاني: تغير ملامح المكان بواسطة فعل البشر: «منجم الدرهب، وفناؤه وأعماقه الموغلة في الإطلام والاتساع، وبيوت السكن أمامه، والمدينة المرتجلة على شاطئ البحر».

والثالث: تحرك الرمال الصحراوية، وتحرك كتبناها وتشكيلاتها، مع ملاحظة أن حضور الشكل الثالث كان قليلاً في الرواية.

ويمكن أن نضيف إلى أشكال الحركة المكانية السابقة شكلاً آخر يقع بين المعنيين المجازي والحسي

لهباً والصخور السوداء القادرة على طهي الخبز»^(١٧٩) و«الشمس تصبغ الغناء بضوئها الناري»^(١٨٠)، «الجبل لا يظهر تحت الضوء الجراح الذي تلقيه عليه الشمس من السماء البيضاء»^(١٨١)، ومراحل الغروب وحلول العتم في «الجبال التي تبدو أشباحاً خرافية»^(١٨٢)، وفي ظهور المربخ والمستري، وفي «الصخرة المشرفة على السماء التي بدأت صفحتها تكتسى بالرمادي والفضي احتفاء بالنجوم»^(١٨٣).

وفي معرض الحديث عن الزمن، قد يكون من المفيد الإشارة إلى تجسّد مشنوية اللامتناهي في الكبر واللامتناهي في الصغر بين الزمن الأزلي الذي يحثّ الصخور ويعطيها حجوماً العملاقة، ويكون فيها المعادن من جهة، واللحظات بالغة القصر عبر مراحل الشروق والغروب من جهة أخرى.

قيم ختامية

أ - تحريك المكان وفاعليته

لاحظنا عبر سيرورة الدراسة، مدى حرص الكاتب على إخراج مكانه من سلبية دوره السكوني المقنن على احتضان الأحداث وتأطيرها، وبث ديناميته الفاعلة في صنع الأحداث والشخصيات، وصيغ الزمن، ونشر جملة من الأفضية والمناخات الإشعاعية الإضافية.

لقد خرج المكان من حياديته الباردة، لحظة قراءة العنوان: (فساد الأمكنة) فالفساد هنا يعني بالضرورة إحياء المكان، وإعطاء حياته خاصية الرهافة التي تمنحه قابلية الإصابة بعناصر العطن والإفساد، والفساد هنا نزع عن مجموعة من البشر (الشرائع الاجتماعية العليا) صفتهم الأنسية وضمّهم إلى أصناف الطفيليات القطرية والبيكتيرية التي يسبب نعيشها على الخلايا الحية فساد الخلايا وتلفها وموتها، لقد تطوّر المكان كتطور الثمرة، أي من المفاجأة إلى اكتمال النضج إلى التعطن

للتحريك، وهو تغيير المشاهد عبر الارتحال الإنساني من مكان إلى مكان، وكانت الرواية ملأى بهذه الارتحالات.

وإلى جانب تحريك المكان بالتضافر مع تحريك الزمن والشخصيات، انفرد المكان بجملته أخرى من الفاعليات يمكن رصد صياغة الكاتب لها ضمن النقاط التالية:

١ - أنسنة المكان

لقد لجأ الكاتب، كما لاحظنا، إلى تقنية القص لوصف المكان وجمالياته، فأعطاه هذا القص روحاً وحياة، وحركة تطويرية، ولكن ذلك بقي في حيز المجاز البلاغي المعروف. وفي مواضع أخرى رفع الكاتب درجة التخييل المجازي إلى حدود متطرفة، ضاع فيها عنصر التخييل المجازي بضياع طرف الاستعارة فأصبح المكان ذا روح حين انطلقت فيه روح «كوكالوانكا تحفر القمم وتفجر منها ينابيع الماء لتنشئ لها غابة في الوادي تحتويها»^(١٧٩)، وأصبح من لحم ودم حينما:

«تلتصق هذه الجبال تحت الضوء الذابل الأحمر فيبدو له كأنَّ صخورها الحادة تضم خليطاً من اللحم والدم والعظام.. خليطاً من الرجال الذين راحوا ضحايا الاختناق في الآبار القديمة.. أو مطمورين تحت الانهيارات الصخرية المفاجئة داخل أنفاق التعدين.. فخالجه الشعور بأن الجبل من لحم ودم»^(١٨٠).

وتزداد حياة المكان نوتراً وإنسانية حينما يتم تأنيشه واحتكاره لفورات الحب والاشتهاء: «إيليا شهوة جامحة.. كما أن الجبل شهوة جامحة.. كما أن تلك الصحراء من حوله بسكونها الصوفي شهوة أشد جموحاً»^(١٨١). وينجز الكاتب الأنسنة الكاملة لمكانه حين يدفن روح إيليا المتوثة الفتية، ويستأثر بروح والدها وحيوته ونشاطه

٢ - عجائية المكان

وعمره الباقي، فيظل منكمشاً إلى الدرهب لا يقوى على الفرار. ويجاوز المكان قدرة البشر على الاحتفاظ بأرواحهم طويلاً، بينما روح المكان أزلية خالدة: «كأنما لا يتطرق اليأس إلى قلب المكان أبداً فيعاود بين الحين والحين نفس التجربة مع البشر»^(١٨٢).

لاشك في أن المكان متمتع أساساً بمقادير كبيرة من العناصر الغريبة والعجائية، شكلت أرضية، ومناخاً، وقبل كل شيء دافعاً رئيساً لصنع التخييل الروائي. لكن العجائية الواقعية النائية في مكان ناء، من أطراف الصحراء الشرقية النائية، نطل مغلفة على ذاتها، وتظل أسيرة نأيها، ما لم يحقق لها الفن تواصلها الجمالي - الثقافي مع البشر؛ لذلك انقطع القارئ عن الدرهب - المكان الفعلي، ولم يعد معنياً بحقيقة وجوده، أو انتفاها، وأصبح الدرهب - المكان التخيلي - هو الجذر الوحيد لعجائية الأمكنة وأبعادها الأسطورية. وقد نبذ حرص الكاتب على زحم روايته بالعناصر الأسطورية المكانية والإنسانية من الصفحات الأولى إلى الأخيرة في الرواية، كأنما يرمى إلى ضم بطله «نيكولا المأساوي»^(١٨٣) إلى واحد من الشخصيات الأسطورية التي تشكل الجذور الأولى لثقافة البشرية، أو على الأقل، ضمه إلى عائلة الشخصيات التراجيدية الكبرى القائمة في معظم أعمال شكسبير مثلاً.

تبدأ هذه الأبعاد من وادي الجمال المزدهم بجثث إناث الإبل الميتة من عنف الجماع، ومروراً بجوف الدرهب الذي يجاوز الألف متر، واتساع الصحراء اللانهائية، ورمالها المتحركة وحوافها الجهنمية، وجبالها الشبحية الخرافية، وجبل علية، وكهوفه وصخوره، والأفاعي المؤلفة الفائرة من جحور الأرض، وكهوف القروش وعروس البحر، واختطاف الصيادين، وجزيرة الزبرجد، والحج إلى ضريح الشاذلي المترافق مع الحداء،

كوكالرانكا» كأنما يعطى المكان العجائبي دوره الطبيعي في تكوين شخصيات عجائبية بأسماء عجائبية أيضاً لم يخف الكاتب عودته بتاريخ الصحراء المصرية وسكانها إلى زمن موغل في القدم، ولا يخفى ما في هذه الأسماء من دلالة خاصة على استمرارية القديم بعناصره العجائية إلى هذه الأيام، لكن هناك أمرين يمتدّان بالدلالة إلى آفاق أخرى، لا أستطيع المجازفة بإخضاعهما للتسمية والتحديد؛ الأمر الأول هو اختيار اسم «إيليا» الذي يشيع إطلاقه على الذكور في الأطر المسيحية العربية، وربما غير العربية، وحرص الكاتب على انتقاله بحرفيته من الأم إلى الابنة، كأنما يعكس حرصاً آخر متجلياً في اختزال معظم مفاهيم الأنوثة وحصرها في اسم ذكوري يكرر الأنثى. والأمر الثاني: انحسار التأثير الإسلامي في تسمية الشخص، وانحصاره بالتالي في صنع الأحداث التخيلية في منطقة لم يغادرها الإسلام منذ أربعة عشر قرناً؛ فهناك فقط اسم الشيخ على ذى العين الواحدة المبصرة، وفهمه الذرائعي الخاص للعلاقة مع المعدّنين الغربيين، ومحاولاته المتواضعة اكتساب معارفهم وخبراتهم، ونشرها بين أفراد قبيلته وأقربائه. وعلى كل حال، فإن إثارة هذين الأمرين تتفتح على آفاق أخرى، تنحو نحواً مغايراً لما تنحوه هذه الدراسة. وحينما الآن أننا نحاول أن نلفت إليها الأنظار.

(ب) الموت في انغلاقات الدواخل

برغم طول المشهد المخصص لاحتضار نيكولا وإشرافه على الموت ضياعاً وعطشاً في الصحراء، فإن الكاتب لم يقدّم الموت الإنسانى مكتملاً وناجزاً في هذا الضياع الخارجى، برغم أهواله وازدحامه بالاحتمالات القادرة على اختطاف الحيات:

«لقد جرب نيكولا الموت في الصحراء، حيث يضرب الإنسان على غير هدى بين الصخور باحثاً عن الطريق والماء يوماً أو يومين... وفي

والغناء المشوب بعواء الضباع، والنساء المحجّبات الطائفات على الأشجار المتوحّدة، والمشي على الجمر، والمشهد التمهّرى الجماعى، ومضاجعة السمكة - العروس تحت الأنظار الملكية، وانتهاء بشخصية نيكولا العجائبي، ومجمل الظروف والأحداث، والأمكنة والتقنيات التي ساهمت في خلقها وتكوينها.

٣ - دور المكان في تشكيل الشخصيات

وهذا واحد من السبل التي اعتمدها الكاتب في أنسنة المكان وإعطائه دور الفاعلية الكبيرة. ولكن ما يعيننا، الآن، هو دوره في تشكيل البشر عبر فعله، من حيث هو مكان جغرافى مناخى متجرد من أبعاده الإنسانية والتاريخية والأسطورية الأخرى، وقد برز ذلك في جملة التحوّلات التي طرأت على نيكولا، وتحوّله من بحثه الدائم عن التحليق والتحرر من المكان، إلى بقاءه ملتصقاً بالدرهيب، فيأتى ذكر التأثير صراحة في: «عاد إلى طبيعته الجديدة المكتسبة من المكان»^(١٨٤)، ويأتى متناثراً متوزعاً بين السطوع والإضمّار في معظم صفحات الرواية، كإسهام المكان الصحراوى في صنع اندهاش نيكولا وتعميق تأثيراته الفجائية التالية، والارتجاف بنشوة الشوق والشبق لدى ملاقاته الشروق، والاصطحاب الداخلى بالشغف الرقراق، والظمأ للمستحيل وعمق التكوين الروحى، وعنف نموّه الوجدانى. ولم يقتصر فعل المكان - باعتباره مكاناً فحسب - على نيكولا وحده؛ فقد أعطى البدو لونهم البنى، وأكسبهم جملة من القيم الفطرية والفضائل، والبصائر النافذة الصافية، واستقدم ماريو وسواه من الأوروبيين المستعمرين الباحثين عن الثروة من وراء البحر الكبير المائع، واجتذب الملك وحاشيته إلى زيارته، واستطاع أيضاً أن يغيّر إيليا الصغرى، والخواجة أنطون.

ومما يمكن ذكره، في هذا الصدد، اختيار الكاتب لأسماء بعض شخصياته: «إيسا، أبشر، كريشاب،

اليوم الثالث أو الرابع يجد نفسه وحيداً معزولاً في جبال لا نهاية لها وقد جف حلقه وجوفه، وتشققت أطرافه وشفتاه.. فيخطف الرعب قلبه لكن غريزة البقاء قد تدفعه يميناً ويساراً منقباً عن بئر .. يزحف ويزحف حين يعجز عن النهوض .. ثم بالتدريج يفقد طعم العطش .. ويصبح من الصعب أن يتنفس من حلقه الجاف فيتأرجح بين الغيوبة والوعي .. ثم ينزل على الأرض ويتنازل عن النهوض» (١٨٥).

إن تعداد الأيام الكافية لإبحار الموت، تماشى الفكرة الداهية إلى أن الزمن (الأيام الأربعة) هو حالة مكانية (الجسد المشرف على الموت)، ويصبح الزمن متفسخاً لا معنى له ولا قيمة حين ينجز الموت ويخرج من الجسد - المكان. والمهم في الشاهد أن الكاتب لم يمتنع عن إبحار الموت بسبب حاجته إلى استمرارية نيكولا حياً، إذ كان بإمكانه إماتة شخصية ثانوية أخرى، فقد امتنع أيضاً عن إبحاره في هرب عبد ربه كريشاب وجنونه إثر مضاجعة السمكة - العروس، وهيمانه على وجهه في رمال الصحراء. لقد جعل الموت حصراً في انفلاقات الدواخل المكانية والإنسانية كأنه يريد تقديم نوع من المقارنة بين الخطورة الخارجية والخطورة الداخلية، وحصر فعلة الموت الناجزة في أعماق الدواخل وانفلاقاتها، فما أكثر الذين «راحوا ضحايا الاختناق في الآبار القديمة أو مطمورين تحت الانهيارات الصخرية المفاجئة داخل أنفاق التعمدين» (١٨٦). وإيساً مات مع رفاهه داخل البشر، مع الإشارة إلى تكرار الموت داخل البشر في أكثر من رواية صحراوية (١٨٧)، وعروس البحر تقتل ضحاياها بجرهم إلى أعماق البحر، وأسماك القرش القاتلة موجودة في أعماق كهف موجود في أعماق البحر، وكوكالوانكا مات متعبداً داخل كهفه وتوج هذا الموت بموت إيليا مضمورة في أعماق أنفاق الدرهيب:

«فكلما كان المكان ضيقاً مغلقاً ارتبط بمعان غير مستحبة كالسجن والقبر والموت، وكلما اتسع وانفتح كان رمزاً للحرية والحياة والانطلاق» (١٨٨).

فالأخارج أياً كانت حدوده وتجلياته، وأياً بلغت خطورة التوغل المتطرف فيه، فإنه في (فساد الأمكنة) لم يكن قادراً على إبحار القتل (نيكولا وكريشاب) بينما يتمكن الداخل من فعل ذلك بمجرد انغلاقه، ولا يغيب عن هذا المعنى الموت الداخلي - النفسى - الروحي للبشر عند انغلاقهم الباطنى على عوامل موتهم، حاضرين غير نيكولا وتجسيده الساطع العارى لثنوية الحياة والموت، وخاصة عبر هذه الصورة الترابية الشاملة التى يسطع فيها التراب وما يحمله من عوامل الحياة والموت ورموزهما معاً، فالعودة للتراب مصير الكائن الحى، ومن التراب أيضاً تنبثق البراعم الأولى لبذور الحياة:

«يتوجع نيكولا وهو يلوى رقبته، ويزيح العرق المترب الذى ينثال غزيراً من جسده العارى المترب بكفه الكبير المتربة، فيصبح التراب ملء مساماته جميعاً» (١٨٩).

وتستدعى ثنوية الانغلاق والانفتاح أيضاً توجهها يمكن إقامته على هامش الرواية، والنحو به إلى انفتاحية الأعمال الفنية عموماً، والروائية خصوصاً وانغلاقيتها، ودعوة الكاتب - إذا استطعنا تسمية ما استخلصناه بهذا الصدد دعوة - صريحة ضد انغلاقية الفن الموصلة إلى موته المحقق، بينما تبقى المغامرة باتجاه الخارج مفتوحة على جميع الاحتمالات. ومهما بلغت مغامرة الفن الممغن في الانفتاح على الخارج، من درجات التشتت والضياغ، فإن الضياغ يظل أفضل من الانغلاق والموت.

المكانية وصلاحياتها لدراسة الرواية:

لا أسميها منهجاً، أو حتى أسلوباً، إنها واحدة من زوايا متعددة للرؤية، وقيمتها تكمن في مدى قدرتها

بجميع معاني الاتساع، والأكثر موضوعية بين معطيات الواقع الأخرى، فلا يخرج عن دراسة المكان ما نظرحه مفاهيم الانعكاس الفني:

«الواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه وهذا الغنى وهذا العمق ينشآن في الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين التوازن الإنساني» (١٩٠).

وفي الرواية الجديدة، في معظم أمثلتها، أو قسم كبير منها، خرج المكان من حياديته وسلبيته التي لا معنى لها، وانضم إلى سبل الفاعلية على كثير من المستويات.

وهذه الدراسة - كما أزعج - لم تتفوق ضمن المكان ووصفه السكوني، لقد كان المكان جسراً ومعبراً إلى كل ما استطعت رؤيته ورصده، وأظنه كان جسراً متمتعاً بقدرة كبيرة على تمكين من العبور والتواصل مع كافة الضفاف التي حاولت قصدها.

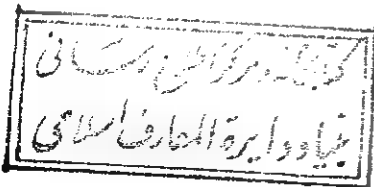
على تمكين معتمدها من الإطلالة على المساحة الأوسع ورصد التفاصيل الأكثر دقة وإيغالا في الضمور والنأي، ضمن نطاق المادة المدروسة والفضاءات المنفتحة بانجهااتها، وربما عواملها الإرهاسية أيضاً.

في معظم الروايات التقليدية - مع وعي بمجانبة الدقة اللغوية والاصطلاحية في كلمة «تقليدية» - كان يتم مسح المكان وكنسه وإخلائه من عوائق حركة الشخص و عوائق حركة الزمان وتقديمه أملاً ساكناً، كرقعة الشطرنج، لا يخرج عن كونه موقعاً لتحريك الأشياء الأخرى، فبقى سلبياً جامداً معزولاً عن الفعل، وحتى عن التمهيد للفعل، أو تحريضه، أو احتضان بذوره الإرهاسية، فقل اهتمام الدارسين به، واعتبروه الأدنى في علاقته مع الزمان، يرغم اقتصرانه الأبدى به، ويرغم استعصاء إنشاء الزمان خارج المكان.

إن قدراً كبيراً من إشعاعات الدراسة المكانية للرواية، تحيلنا بالضرورة إلى الواقع، وسبل انعكاساته المختلفة داخل الفن، بوصف المكان هو المعطى الأكثر اتساعاً

المواش

- (١) صبرى موسى، فساد الأمكنة، دار التنوير وفار المثلث، بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص ١٣٨.
- (٢) نفسه، ص ١٣٨.
- (٣) صبرى موسى، فساد الأمكنة، ص ٥٠، ٥٢.
- (٤) نفسه، ص ٥٦.
- (٥) نفسه، ص ٦٣، ١١٧.
- (٦) فساد الأمكنة، ص ٥٥، ٥٧.
- (٧) نفسه، ص ٦٣.
- (٨) نفسه، ص ٥.
- (٩) فساد الأمكنة، ص ٦.
- (١٠) نفسه، ص ٢٤، ٢٥.
- (١١) نفسه، ص ٥.
- (١٢) نفسه، ص ٢٥.
- (١٣) نفسه، ص ٥٦، ٥٨، ٦٣.
- (١٤) نفسه، ص ٢٤، ٢٥.



- (١٥) نفسه، ص ١١٤.
- (١٦) نفسه، ص ١٣٧.
- (١٧) نفسه، ص ٣٧، ٣٨.
- (١٨) نفسه، ص ٥٨.
- (١٩) جبروم ستوليتز، النقد الفني، ت - فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، صفحة الملحق.
- (٢٠) سان جون بيرس، أناباز، ت - عبدالكريم كاصد، دار الأهالي، دمشق ط ١، ١٩٨٧، ص ١٢.
- (٢١) فساد الأمكنة، ص ٤٤.
- (٢٢) نفسه، ص ٩٣، ٩٤.
- (٢٣) نفسه، ص ١٠٨.
- (٢٤) نفسه، ص ١١١.
- (٢٥) فساد الأمكنة، ص ٦.
- (٢٦) نفسه، ص ١٣.
- (٢٧) نفسه، ص ١٥.
- (٢٨) نفسه، ص ٢٥.
- (٢٩) نفسه، ص ٤٤.
- (٣٠) نفسه، ص ١٢١، ١٢٢، ١٢٣.
- (٣١) فساد الأمكنة، ص ٥٢.
- (٣٢) نفسه، ص ٧.
- (٣٣) نفسه، ص ٨.
- (٣٤) نفسه، ص ٨.
- (٣٥) فساد الأمكنة، ص ٧، ٨.
- (٣٦) نفسه، ص ٧.
- (٣٧) هرمان ملقل، موبى ديك، ت - إحسان عباس، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠، ص ٤٩٠.
- (٣٨) نغم فساد الأمكنة، في مائة واحد وأربعين صفحة من القطع المتوسط.
- (٣٩) فساد الأمكنة، ص ١٤.
- (٤٠) نفسه، ص ١٣، ٢٣.
- (٤١) نفسه، ص ٤٨.
- (٤٢) يوسف اليوسف، الغزل العذري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ١٩٧٨، ص ١٩.
- (٤٣) فساد الأمكنة، ص ٢٩.
- (٤٤) نفسه، ص ١٩.
- (٤٥) فساد الأمكنة، ص ٨.
- (٤٦) جنكيز أبنماوف، ويطول اليوم أكثر من قرن، ت، عاطف أبو حمرة، وزارة الثقافة، دمشق ط ١، ١٩٨٨.
- (٤٧) فساد الأمكنة، ص ٩٠.
- (٤٨) فساد الأمكنة، ص ٦٨.
- (٤٩) نفسه، ص ٣٧.
- (٥٠) نفسه، ص ١٦.
- (٥١) نفسه، ص ٢٨.
- (٥٢) م. كرمير، طقوس الجنس المقدس، ت. نهاد خياطة، دار سومر، نيقوسيا قبرص ط ١، ١٩٨٦.
- (٥٣) جورج ليفين، نظرية الرواية ت. مجي الدين صبحي (مقالة) إعادة النظر في الواقعية، وزارة الثقافة، دمشق، ط ١، ١٩٨٢، ص ٣٥٠.

- (٥٤) فساد الأمكنة، ص ١٣.
- (٥٥) نفسه، ص ١٥.
- (٥٦) فساد الأمكنة، ص ٦.
- (٥٧) نفسه، ص ١٨.
- (٥٨) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٦٩، ص ٢٠.
- (٥٩) نفسه.
- (٦٠) نفسه.
- (٦١) فساد الأمكنة، ص ٦٥.
- (٦٢) نفسه، ص ٧٥، استعمل الكاتب في هذا الشاهد فعل «أُقيمت» متوجهاً به إلى نيكولا، واستبدلته بفعل «أقام» لتحقيق الانسجام مع الصياغة العامة للدراسة.
- (٦٣) نفسه، ص ١٨.
- (٦٤) نفسه، ص ١٧.
- (٦٥) فساد الأمكنة، ص ١٣.
- (٦٦) نفسه، ص ١٤.
- (٦٧) فساد الأمكنة، ص ١٤.
- (٦٨) نفسه، ص ١٤.
- (٦٩) نفسه، ص ١٤.
- (٧٠) نفسه، ص ٢٥.
- (٧١) نفسه، ص ١٤.
- (٧٢) نفسه، ص ١٦.
- (٧٣) هوبي - ديك. والأسماء المذكورة منشورة على عدد كبير من الصفحات، وتقديمها بالشكل الذي أشرت إليه مستخلص من الرواية كلها.
- (٧٤) فساد الأمكنة، ص ١٣٥-١٢٤.
- (٧٥) نفسه، ص ٢٧.
- (٧٦) فساد الأمكنة، ص ١٧.
- (٧٧) نفسه، ص ١٣.
- (٧٨) نفسه، ص ٢٣.
- (٧٩) نفسه، ص ١٢.
- (٨٠) نفسه، ص ١٥.
- (٨١) لقد تحول مازيو إلى منقب عن البترول بعد فسخ شراكته مع الباشا. الرواية ص ٥٤.
- (٨٢) الأسماء منتشرة على عدد كبير من صفحات الرواية.
- (٨٣) فساد الأمكنة، ص ٧.
- (٨٤) نفسه، ص ٦٣.
- (٨٥) نفسه، ص ٨.
- (٨٦) نفسه، ص ١٢.
- (٨٧) نفسه، ص ١٩.
- (٨٨) نفسه، ص ٢٤، ٢٥، ٢٩.
- (٨٩) نفسه، ص ٣٨.
- (٩٠) نفسه، ص ٦٥.
- (٩١) فساد الأمكنة، ص ١٧.
- (٩٢) نفسه، ص ٧.

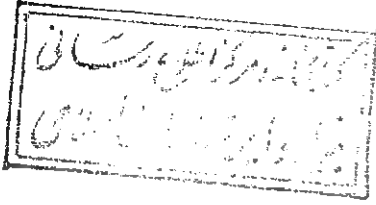
- (٩٣) نفسه، ص ٧.
- (٩٤) نفسه، ص ١٠.
- (٩٥) نفسه، ص ٢٨.
- (٩٦) نفسه، ١٢١.
- (٩٧) نفسه، ص ٢٩، ٣٠.
- (٩٨) برغوميل، رابنوف. الفن بين المتعة والمعاناة، ت: ميخائيل عيد، الحياة التشكيلية، العددان ١٩، ٢٠ - وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨.
- (٩٩) فساد الأمكنة، ص ١٦.
- (١٠٠) نفسه، ص ٢٣.
- (١٠١) نفسه، ص ٣٦.
- (١٠٢) نفسه، ص ١٣٤.
- (١٠٣) نفسه، ص ٣٧.
- (١٠٤) فساد الأمكنة، ص ١٧.
- (١٠٥) نفسه، ص ٧.
- (١٠٦) نفسه، ص ٢٣.
- (١٠٧) فساد الأمكنة، ص ١١٦.
- (١٠٨) نفسه، ص ٢٦، ٢٩.
- (١٠٩) نفسه، ص ٢٦.
- (١١٠) نفسه، ص ٧.
- (١١١) فساد الأمكنة، ص ٧٣.
- (١١٢) نفسه، ص ٢٢.
- (١١٣) نفسه، ص ٥١.
- (١١٤) نفسه، ص ٥٣.
- (١١٥) فساد الأمكنة، ص ٢٩، ٣٠.
- (١١٦) نفسه، ص ١٤.
- (١١٧) نفسه، ص ١٤.
- (١١٨) نفسه، ص ١٤.
- (١١٩) نفسه، ص ٢٣.
- (١٢٠) فساد الأمكنة، ص ٩.
- (١٢١) نفسه، ص ٢، ١.
- (١٢٢) قرآن كريم، سورة البقرة - الآية ١٧٩.
- (١٢٣) فساد الأمكنة، ص ٧.
- (١٢٤) نفسه، ص ٢٣.
- (١٢٥) نفسه، ص ٨.
- (١٢٦) فساد الأمكنة، ص ١٢.
- (١٢٧) نفسه، ص ٢٢.
- (١٢٨) نفسه، ص ٢٩.
- (١٢٩) نفسه، ص ٤٨.
- (١٣٠) نفسه، ص ٣٧.
- (١٣١) فساد الأمكنة، ص ٤٩.

- (١٣٢) نفسه، ص ٦٧.
- (١٣٣) نفسه، ص ٦٨.
- (١٣٤) نفسه، ص ١٣٧.
- (١٣٥) نفسه، ص ٣٧.
- (١٣٦) نفسه، ص ٢٧.
- (١٣٧) قرآن كريم، سورة الأنبياء - الآية ٣٠.
- (١٣٨) فساد الأمكنة، ص ١٢.
- (١٣٩) نفسه، ص ١٢.
- (١٤٠) نفسه، ص ٥٣.
- (١٤١) نفسه، ص ١١٠.
- (١٤٢) فساد الأمكنة، ص ١٢٢.
- (١٤٣) فساد الأمكنة، ص ١٢.
- (١٤٤) بانشار - جماليات المكان، ت: غالب هلسا - المؤسسة الجامعية - بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ص ١٧٨، ١٧٩.
- (١٤٥) فساد الأمكنة، ص ٧.
- (١٤٦) نفسه، ص ٨.
- (١٤٧) نفسه، ص ٨.
- (١٤٨) نفسه، ص ٨.
- (١٤٩) فساد الأمكنة، ص ٨١.
- (١٥٠) نفسه، ص ٨.
- (١٥١) نفسه، ص ١٣٨.
- (١٥٢) نفسه، ص ٢٧.
- (١٥٣) فساد الأمكنة، ص ١٩.
- (١٥٤) نفسه، ص ٩، ١٠.
- (١٥٥) نفسه، ص ٢٨.
- (١٥٦) نفسه، ص ٣٤.
- (١٥٧) نفسه، ص ٣٧.
- (١٥٨) نفسه، ص ١٢٤.
- (١٥٩) فساد الأمكنة، ص ١٨.
- (١٦٠) نفسه، ص ٤٤.
- (١٦١) فساد الأمكنة، ص ٥٢.
- (١٦٢) نفسه، ص ٢٩.
- (١٦٣) نفسه، ص ٥٣.
- (١٦٤) نفسه، ص ٥٣، ٥٤.
- (١٦٥) نفسه، ص ١٢٨.
- (١٦٦) نفسه، ص ١٣٨.
- (١٦٧) الموسوعة الفلسفية - مادة «المكان المتعدد الأبعاد»، ص ٤٩١ - وضع لجنة من العلماء السوفيت ت: سمير كرم - مراجعة د. صادق جلال العظم وجورج طراينشي دار الطليعة - بيروت، ط ٣، ١٩٨١.
- (١٦٨) فساد الأمكنة، ص ١٩.
- (١٦٩) نفسه، ص ٢١.

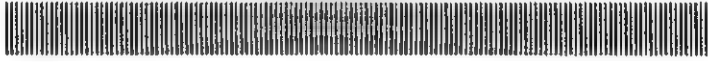
- (١٧٠) نفسه، ص ١٢.
- (١٧١) نفسه، ص ٢٢.
- (١٧٢) نفسه، ص ٨.
- (١٧٣) نفسه، ص ١٠.
- (١٧٤) فساد الأمكنة، ص ٥١.
- (١٧٥) نفسه، ص ١٢.
- (١٧٦) نفسه، ص ٥٤.
- (١٧٧) نفسه، ص ٢٥.
- (١٧٨) فساد الأمكنة، ص ٤٨.
- (١٧٩) نفسه، ص ٢٧.
- (١٨٠) نفسه، ص ٣٤.
- (١٨١) نفسه، ص ٦٧.
- (١٨٢) فساد الأمكنة، ص ١٣٥.
- (١٨٣) نفسه، ص ٦.
- (١٨٤) فساد الأمكنة، ص ٦٨.
- (١٨٥) فساد الأمكنة، ص ٢٤.
- (١٨٦) نفسه، ص ٣٤.
- (١٨٧) إبراهيم نصر الله، براري الحمى، ص ٥٤.
- (١٨٨) سامية أسعد، القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، العدد (٤)، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٨٤.
- (١٨٩) فساد الأمكنة، ص ١٠.
- (١٩٠) جورج لوكتش، دراسات في الواقعية، ت: نايف بلوز - وزراء الثقافة - دمشق، ط ٢، ١٩٧٢، ص ٢٦.

حكاية زهرة:

الرواية المضادة - التاريخ المضاد



صباح غندور*



القوى السياسية المختلفة وغياب الحقيقة الواحدة، ليس فقط في البناء السياسي وآليات عمله داخل الدولة وإنما في كل ما يدور حولهم، إلى حد أن الشك داخلهم في هوياتهم وأهوائهم. أي أن الكتاب أصبحوا مضطرين إلى محاولة استخدام ما تبقى لديهم لإعادة بناء عالمهم الروائي في محاولة لفهم ما يدور حولهم.

سأحاول في هذا التحليل التركيز على الخطاب، وبالأخص على خطاب الشخصيات المهمشة: زهرة وماجد وهاشم، وفي نيتي إثبات أن الخطاب هو أوسع من مجموع ألفاظه وهو يبرز العديد من علاقات السيطرة في المجتمع، أي أن الخطاب يحتوى بالضرورة عدداً من الموضوعات السياسية والإيديولوجية والنفسية. بعبارة أخرى، حتى عندما يكون حواراً بين شخصيتين تتبادلان الأفكار، فإنه يستدعي العديد من التشكيلات الاجتماعية الخاصة بمكان ما في زمن ما، أي أنه يستدعي الإطار التاريخي الاجتماعي الخاص به.

يقدم هذا المقال قراءة (مناقضة للتاريخ الرسمي - تاريخ الخطاب أو تاريخ الدولة الرسمي) لرواية (حكاية زهرة) التي كتبها حنان الشيخ (١٩٨٠) ^(١). وإذا اعتبرنا (حكاية زهرة) تاريخاً، تصبح أهمية الرواية نابعة من اللحظة التاريخية، أي الحرب الأهلية اللبنانية. ولكن النص التاريخي يتضمن أساساً نوايا وتصور كاتبه أو كاتبته. في (حكاية زهرة) نفتقر «الحقيقة التاريخية» المستندة إلى نوايا الكاتبة، والحقيقة في هذه الرواية يتم إنتاجها فنياً، سواء كانت حقيقة متعلقة بالتاريخ الشخصي أو السياسي أو الاجتماعي. إن (حكاية زهرة) هي في ذاتها خطاب داخل خطاب شامل يتضمن جوانب عدة للحياة الإنسانية.

هناك، في الرواية، محاولة لتغيير خطاب معين، وهذا التغيير في الممارسات الخطابية يرجع لانهيار البناء الاجتماعي للدولة اللبنانية، إذ انتاب الكتاب/ الكاتبات خيبة الأمل والإحباط مع انهيار المجتمع المدني ونشأة

بها وتصبح لها روايتها الخاصة، وبالتالي فإن الشخص الذى يستدعى ذاكرته يقوم ببناء تاريخه الخاص، ويصبح هذا التاريخ الخاص هو المكون لدوافع تصرف ما فى لحظة معينة. هذه اللحظة تستلزم النظر إليها على أنها أثر أو محصلة المكونات الاجتماعية أو النفسية للشخصية. وهناك عامل إضافي بالنسبة إلى زهرة، وهو جنسها باعتبارها امرأة، إذ تثار ذكرى انتهاك جسدها عدة مرات داخل الرواية فى مواقف عدة، ويكون كل من هذه المواقف لحظة انتهاك جديدة.

من هنا، تأتى قراءتى الموازية للرواية، فبينما نقرأ حكاية زهرة، قصة استغلالها والإساءة لها، فإننا نقرأ- فى الوقت نفسه - حكاية لبنان، هذا البلد الذى تنازع شعبه عليه بحدّة. وبشكل ما، يمكن أن يصبح جسد زهرة شيئاً خاصاً غير قابل للانفصال عن وظيفته باعتباره شيئاً عاماً مشاعاً. هذه العلاقة الدقيقة بين ما هو شخصي وما هو جزء من الكيان السياسى والاجتماعي، هو ما تتناوله هذه القراءة. ويثار هنا سؤال حول كيف يصبح من الممكن قراءة القصة الواحدة على أكثر من مستوى، ذلك أن التاريخ الخاص لزهرة تتم روايته على مستويين: مستوى الرواية ومستوى التاريخ.

حكاية زهرة: الرواية المضادة

تعد (حكاية زهرة) على مستوى الرواية بمثابة الرواية المضادة. فمن ناحية، عندما تحكى زهرة قصتها فهى تحكى قصة استخدام المرأة مجالاً للتنافس الأبوي. ومن ناحية أخرى، تحكى قصة اغتالة الأبوية للسيطرة وفرض النفوذ الأبوي على لبنان. وهى بمجرد روايتها للقصة بنفسها تتخطى القاعدة الرسمية.

تشير (حكاية زهرة) إلى أنه لم يعد من الممكن استمرار القول بأن هناك دائرتين للحقيقة الاجتماعية: الدائرة الخاصة، وتضم مسائل الأسرة والجنس والعاطفة، والدائرة العامة المتعلقة بالعمل والإنتاج. وتشير هاتان

وما دام الخطاب يستدعى مجالاً أوسع من أبنية السيطرة وعلاقاتها، فإنه يتحتم علينا أن نتساءل حول مفهوم التاريخ، لأننا غالباً ما نعرف التاريخ من خلال كتب التاريخ والوثائق والملفات، أى من خلال عدة خطابات متاحة لنا. وعادة يتم تعريف التاريخ على أنه عرض للحوادث فى سياق تتابع زمني، مع التركيز على تفسير أسباب وقوع الأحداث فى زمان ووقوعها ومكانه. ويأتى التاريخ غالباً متماسكاً متتابعاً بسبب جهود الكاتب ليأتى بتفسير ما. ولكن التاريخ الذى يتناوله هذا المقال يركز على من يقدم الحوادث وكيف يقدمها. إن زهرة حين تحكى تاريخها/ أو حكايتها بنفسها، تناقض الرواية المتماسكة والمتتابعة للدولة الأبوية، أى أن (حكاية زهرة) تناقض الخطاب الروائي السائد للقصة الأبوية.

من هنا، فإن القص كما تتناوله فى هذا المقال يتعلق بكيفية رواية القصة، أى أنه يجاوز الأحداث التى يتوالى عرضها علينا إلى بناء هذه الحوادث داخل الرواية. وبذلك فنحن ندرس القص باعتباره سرداً للحكاية وباعتباره خطاباً. وعند تحليل بناء الرواية فى (حكاية زهرة) يصبح فى الإمكان رصد عدة أصوات للراوى والنظر إلى وظيفتها على مستوى القصة وعلى مستوى الخطاب. هذا المدخل يمكننا من التفرقة بين صوت زهرة - الراوى وصوتها من حيث هى شخصية من الشخصيات، كما يساعدنا هذا المدخل على تحديد متى يندمج الصوتان ومتى ينفصلان. كذلك، فإن هذا المدخل سوف يتيح لنا رؤية كيف يطغى هذا الصوت على الأصوات الذكورية داخل الرواية.

إننا نجد أيضاً أن الذاكرة هى ركيزة أساسية لهذه الرواية، إذ إن الأصوات الثلاثة تحكى قصصها مستدعاة من الذاكرة تحت ضغط نوع من التحدى أو القهر أو كليهما معاً. هذه التحديات المرتبطة باللحظات التاريخية لحدوثها تصبح بمثابة محرك لإثارة ذكريات معينة. بمعنى آخر، تصبح الذاكرة عند إثارتها ذات تاريخ خاص

وفقدانها عذريتها؛ يدفعها إلى السفر إلى أفريقيا هرباً من مشروع زواج في بيروت، ثم المشاكل التي تواجهها في أفريقيا مع خالها هاشم وزوجها ماجد، وأخيراً عودتها إلى لبنان وعلاقتها بالقناص التي تؤدي بها في النهاية إلى الحمل والموت. ولكن هذه الأحداث لا تروى دائماً بصوت زهرة، لأن صوت الراوية هنا منفصل زمنياً وإن كان شديد الاتصال - من ناحية الخبرة - بالأحداث والقدرة على استعادتها وروايتها .. هذا الصوت الـ ex-tradiegetic هو الذي يقول:

«ورغم أن ما فهمته كان مهزوزاً» (ص ٧)

«هل لأنني كبرت وصرت أستوعب الأشياء» (ص ١٠)

«أنا الآن في سن أستطيع أن أميز معها تماماً الطبيعة عن المدينة» (ص ١٠).

ومن الجدير بالملاحظة، أن النص المترجم إلى الإنجليزية يوضح الفرق بين الصوتين بصورة مباشرة، فنجد عبارة مثل: «وهذه ذكرى أخرى أنا عند سن...»^(٦) (ص ٤)، وهو فرق يظهر بصورة غير مباشرة من خلال النص المكتوب بالعربية بسبب التباين بين اللغة العامية والفصحى. لقد كان هناك، على مدار التاريخ القصير للرواية العربية، جدل دائم حول استخدام العامية في الكتابة بين المحافظين الذين يرغبون في الإبقاء على اللغة المكتوبة خالية من العامية والمحدثين الذين يدعون إلى إدخال العامية في النصوص الأدبية، وأسفر هذا الجدل عن استخدامات موسعة للعامية في الأدب العربي الحديث وبخاصة في المسرح، وفي الحوار داخل الرواية، حيث استخدم الروائيون العامية، ليس فقط للدلالة على المكانة الاجتماعية للشخصيات، وإنما لنقل الحوار بشكله الحقيقي ونقل المشاعر والأفكار الداخلية للشخصيات بقدر المستطاع.

الدائرتان إلى مجموعة متداخلة من العلاقات الاجتماعية حين تجاوز زهرة النظام الأبوي، فهي تظهر^(٢) داخل هذا النظام مع النظام الشخصي وكيف أن الأمور السياسية مختلطة بالأمور الخاصة، لأن «وضع المرأة ليس دائرة مستقلة وإنما هو وضع داخل الكيان الاجتماعي بشكل عام»^(٣). وزهرة تتخذ وضعاً ليس فقط داخل الكيان الاجتماعي، وإنما هو وضع محدد بكونها امرأة تستخدم في إطار اقتصادي رمزي، إذ إن جسدها يعتبر بمثابة المنطقة المشتركة حيث «الجنس والاقتصاد يعملان معاً»^(٤).

ولكننا نحتاج إلى التفرقة بين الرواية بوصفها قصة والرواية بوصفها خطاباً. وحتى يمكننا الكشف عن خصائص الرواية المضادة في (حكاية زهرة)، فإن لدينا الرواية كما يتم روايتها بالإضافة إلى أسلوب الرواية ذاته. وللكشف عن العلاقة بينهما، يمكننا دراسة الفرق بين زهرة - راوية القصة - وزهرة الشخصية التي تلعب دوراً فيها، فهذا الفرق سوف يتيح لنا تعرف نقاط الالتقاء والانفصال بينهما. علينا، بمعنى آخر، أن نفرق بين كون الراوي يعيد استخدام حوار الشخصية حيث وصلنا حوار الشخصية من خلاله، واختفاء الراوي لتحل الشخصية محله^(٥). هذه التفرقة التي يسميها جينيت: homodiegetic وextradiegetic تساعدنا على التمييز بين زهرة من حيث هي صوت واحد في الرواية وزهرة الشخصية. والنظر إلى كيفية بناء شخصية زهرة من خلال أصوات الخطاب الأخرى داخل الرواية، يتيح لنا رؤية كيف يصبح بناء الرواية بحد ذاته تاريخاً مضاداً.

إن زهرة، من حيث هي شخصية من الشخصيات، تحدد زمان ومكان الأحداث التي هي مجرد وقائع متسلسلة داخل النص. هذه الأحداث تشكل التاريخ الخاص بالشخصية: زهرة في طفولتها تشهد العلاقة غير الشرعية التي تمارسها أمها، زهرة في علاقتها بمالك

حالات نفسية لم يكن هناك سبيل آخر للتعبير عنها»^(٧).

تري دي لوريتيس أن :

«الترتيل يهدف إلى فصل إدراك المرأة لذاتها عن جسدها، وينهى ارتباطها بهذا الجسد الذي لا يضحى أكثر من مساحة تدور فيها المعركة»^(٨).

باستبدال الترتيل في الأسطورة بالموسيقى التي تسمعها زهرة أثناء الرقص في الرواية، نجد موقفاً مشابهاً ولكنه معكوس؛ حيث جسد زهرة مساحة تحتاج للاتصال مع ذاتها. تتغير الموسيقى التي تسمعها زهرة باستمرار؛ من دفات الطبل الأفريقي إلى نغمات العود العربي. هذه الموسيقى تفعل بزهرة ما يفعله الترتيل بالمرأة في الأسطورة (بصورة عكسية). وهذا التغير في الموسيقى، حيث تتبدل بين الموسيقى العربية والأفريقية، يشير إلى رفض زهرة وضعها الحالي في أفريقيا وحنينها إلى لبنان، ولكنه أيضاً يدل بدرجة أكبر وأهم على محاولة زهرة امتلاك جسدها والسيطرة عليه بينما تراه مجرد مساحة تدور فيها المعركة:

«آه. إنني لا أقوى على جسمي بعد الآن.. يجب أن أتوقف. يجب أن أقف. لكنني دائخة. من هذا الذي يمكنني؟ من الذي يقول يكفي يا زهرة» (ص ١٣٧).

(إن الانسجام هو القاعدة في الموسيقى، وكل من الموسيقى الأفريقية والعربية يحقق نوعاً من الانسجام. الانتقال بينهما هو الذي يخلق الاضطراب. إن زهرة لم تجد الانسجام في أفريقيا أو لبنان). تقول زهرة الشخصية بفقدانها السيطرة على جسدها، وهي في هذه اللقطة تتحد مع زهرة الرواية، ولكن سرعان ما ينفصل هذان الصوتان أحدهما عن الآخر:

«أتو وحوش، عقلكم صغير. ليش عم تضحكوا عشو عم تضحكوا! كلكم كنتوا

تنجح الرواية في توظيف التباين بين العامة والفصحى للفصل بين صوت الشخصية وصوت الرواية أحياناً ودمجهما في أحيان أخرى. مثلاً في مشهد العرس حين تقرر زهرة أن تبدأ بداية جديدة مع ماجد (لاحظ أنهما متزوجان بالفعل) نجد أنها هي الوحيدة التي تجلس لتشاهد ضيوفها وهم يستمتعون بوقتهم:

«أخذت أسأل نفسي أن تنهض وترقص. أن تدفع كل الخجل هذا ابتداءً من هذه اللحظة حتى تصبح واحدة منهن. إنها ليلة قراري أن أتزوج ولهذا كان هذا الرقص والغناء» (ص ١٣٦).

إن صوت الرواية هنا يحكي ما حدث للشخصية زهرة، وكيف أن جسدها الذي تشعر به منفصلاً عنها، عن كونها امرأة، يحتاج إلى دعوة للرقص. هذا الصوت extradiegetic يصبح homodiegetic مندمجاً مع صوت زهرة التي تصر على أن تصبح مثل الأخريات: «وفجأة وجدت نفسي في الوسط». إن زهرة واعية بكونها مهمشة، وأن رواية محاولتها الانتماء إلى الآخرين لا تتم بأسلوب ينم عن فعل، ومحاولتها البدء في الانتماء للآخرين تتم بأسلوب إيجابي؛ فهي «تجد نفسها في وسط الدائرة». وهذا النوع من الفعل يدل على أنه لم يكن إرادياً من جانبها. إن زهرة التي أرادت الاندماج مع المجموعة التي في منزلها تتطلع في الحقيقة إلى اندماج جسدها بالموسيقى حتى لا يصبح هناك انفصال بين «الراقص والرقص» بتعبير ييتس Yeats. إن زهرة بعد أن شعرت بجسدها منفصلاً عنها وشهدت انتهاكه، نطمح إلى أن تجعل من هذا الجسد جزءاً منها، من كونها امرأة.

في كتاب (Technologies of Gender) تنقد تريسا دي لوريتيس قراءة ليفي شتراوس لأسطورة Cuna عن امرأة تستعين بتراتيل كاهن - طبيب لتيسير عملية ولادتها:

«قال شتراوس إن الطبيب يقوم بتوحيد العلاقة بين المرأة والألم حين يزودها بلغة للتعبير عن

ففي لقاء مالك الذي يمددها على فراش قدر وينتهك جسدها (كأن هذا الجسد لا يمت إليها بصلة) دون أن تطلق كلمة اعتراض واحدة.

كذلك، فإن شخصية زهرة لا يتم بناؤها فقط على أنها «لا تستطيع الاعتراض على شيء» ولكنها أيضاً شخصية يتم دائماً الحديث بالنيابة عنها. حين يخبر زوجها ماجد عمها هاشم عن حالات ثورتها وعن أنها لم تكن عذراء يوم زواجهما، يبدى هاشم عدم الاهتمام بالأمر لأنه غير جدير بالمناقشة في القرن العشرين، ولكنه يأخذ بعد ذلك في استجوابها حول الشخص الذي أفقدها عذريتها وحول مهنته ولماذا لم يتزوجها. ويقوم هاشم بالإجابة بنفسه عن هذه الأسئلة:

«يمكن هو مسيحي ويمكن خفت من أهلك أو في سبب تاني ... شو القصة يا زهرة .. من هو الشخص حتى أساعدك أنا وترجعي تنسبتي في حياتك» (ص ١٣٢).

وخلال استجوابه لزهرة تبقى صامتة وهي تفكر:

«كم هو بعيد، وكم من الأفضل أن تغلق الموضوع لأنني لن أفتح فمي. كيف أشرح له علاقتي بمالك. كيف أستطيع تركيبها في عبارات مبتدئة بأنه لا علاقة لي بالموضوع بل كنت شاهدة من البداية حتى النهاية وحتى الآن» (ص ١٣٢ - ١٣٣).

بينما يتم إسكات زهرة في هذا المشهد، فهي تنمو حينما تجرؤ على الكلام. خلال علاقتها مع القناس، بقيت زهرة بكاء، امرأة لا تستطيع الحديث عما يجول بخاطرها. وعندما تسأل عن «مهنته» يقتلها. وتفكر زهرة وهي تلتقط أنفاسها الأخيرة:

عم ترقصوا ياللا روحوا. ياللا قوموا من هون» (ص ١٣٧).

هذا التوتر في الرواية، بين صوت زهرة باعتبارها شخصية كونت بجسدها وصوت الرواية الذي هو وعي زهرة القادرة على تحليل ما يحدث لها، يخلق الحكاية المضادة التي تتقاطع مع الحكاية الأبوية عن زهرة. إن تاريخ زهرة الشخصي هو الذي يتم استتباطه من بين الخطابات الأخرى وتحديده برغم الضغوط الاجتماعية. هذه الخطابات تجعل زهرة ما يريدونها الآخرون أن تكون، بينما هي في الحقيقة تخاف تغير رؤية الآخرين لها:

«الخوف من أن تنقلب الصورة. الصورة التي طبعت منها مئات النسخ وزعتها على كل من عرفني منذ الطفولة، منذ الشباب زهرة الراكزة التي لا تقول إلا القليل. زهرة الملكة كما أطلق على جدى هذا اللقب، زهرة البيثوثية التي يحمر وجهها بسبب وبلا سبب. المجتهدة في المدرسة، التي تسهر حتى منتصف الليل تدرس، عكس أخيها أحمد، زهرة التي لا يقوى أى غبار أن يعلق بحدائثها. زهرة التي ما ابتسمت لرجل، حتى لأصحاب أخيها» (ص ٤٢).

هذه هي زهرة التي نظمت شخصيتها حسب ما يرتضيه المجتمع. إن تحديدها، من حيث هي شخصية، لا يتم فقط من حيث الفروق الجنسية ولكن عبر اللغات والثقافات، فهي ليست فرداً موحداً، وإنما متعدد، وليست فرداً منقسماً بقدر ما هو متناقض^(٩). إن الخطاب سواء كان متعلقاً بالعائلة أو بالمجتمع: «زهرة التي ما ابتسمت لرجل حتى لأصحاب أخيها»، هو في الأساس خطاب يعوق نموها باعتبارها إنساناً. هذا النوع من الخطاب يجعلها كيئناً أبكم، «امرأة لا تستطيع الاعتراض على شيء» (ص ٤٢). إن زهرة، في علاقتها بمالك مثلاً، لا تستطيع إلا التفرج على ما يحدث لها، وتستمر

على مدار حياتها تتعرض للانتهاك من رجال يفترض قريتهم إليها، يفترض فيهم أن يكونوا «العائلة»، أولاً ينتهكها مالك، صديق أخيها، ثم عمها وزوجها، ولهذا يصبح جسدها ذا قيمة لا تقدر بثمن بالنسبة للعم والزوج اللذين يعرض كل منهما تاريخه في الرواية.

حكاية زهرة: التاريخ المضاد

تساعد بنية الرواية على استنباط التاريخ المضاد في (حكاية زهرة). تنقسم الرواية إلى قسمين: القسم الأول يتناول تاريخ زهرة الشخصى، خوفها وترددها وشعورها بنفسها. هذا القسم ينقسم إلى خمسة فصول تتم روايتها من خلال الصوت الأول (الأنا). تروى زهرة ثلاثة فصول بينما يروى كل من هاشم وماجد فصلاً. ويشكل كل من خطابي هاشم وماجد تاريخاً قائماً بذاته سواء كان هذا التاريخ شخصياً/ سياسياً أو شخصياً/ اقتصادياً اجتماعياً. ولو أخذنا بعين الاعتبار ما سبق أن أشرت إليه عن التاريخ المروى، فيجدر بنا النظر إلى هذين الفصلين الثالث والرابع داخل بناء الجزء الأول من الرواية. إن صوت زهرة هنا يكاد يحتوى الأصوات الذكورية في الرواية. ومن المهم ملاحظة عدم وجود عنوان لكل فصل في النص المكتوب باللغة العربية كما هو الحال في النص المترجم إلى الإنجليزية، مما يضيف على الرواية نوعاً من الاتصال والاستمرارية؛ وكذلك نوعاً من التحدى للقارئ الذى يضطر إلى قراءة الفصلين الثالث والرابع ضمن رواية زهرة لتاريخها وضمن وعيها بذاتها، وتصبح هذه القراءة أكثر وضوحاً بالنظر إلى حوار زهرة وعمها في نهاية الفصل الثانى الذى ترويه زهرة. فى هذا الحوار يحاول العم إقناع زهرة بأن تخبر ماجد عن «وقعاتها»، هذه الحالات الغريبة التى تصيبها بين الحين والآخر؛ فتد زهرة فى «صوت النعامة»: «هالواقعة صارت لى منك» (ص ٤٤). إن هذا الرد على جانب كبير من

«قتلى بالرصاصة الذى كان إلى جانبه وهو يضاجعنى.. هل قتلنى لأنى جلى أم لأنى سألته إذا كان قاصاً؟» (ص ٢٤٧).

بالإضافة إلى ذلك، فإن المشاهد التى ينتهك فيها جسد زهرة، وكأنه ليس جزءاً منها، تتكرر باستمرار داخل الرواية، خاصة عندما يقترب منها زوجها ماجد فى الغرائز:

«آه. ما يحدث لى عندما يقترب، أشعر برياح باردة، باردة تجر آلاف الحلزونات وتقترب هى تلتصق بالأرض الموحلة، تزحف والرياح تشتد.. لا أستطيع أن أبعد كل شىء عنى. لا أستطيع أن أقاوم... مقاومتى هى أن أنهى هذا الزحف. على أن أنهيه بالسكاكين. أفنيه بالحرائق.. أريد أن أكون لنفسى. أن يكون جسدى لى. حتى المسافة الأرضية والقضائية من حولى يجب أن تكون ملكى. وإذا رضى زوجى أن يبتعد عن جسدى، لا أريده أن يتنفس ضمن هذه المسافة» (ص ١١١ - ١١٢).

من المهم هنا ملاحظة اللغة التى تصف بها زهرة الشخصية انتهاك جسدها، حيث لا يصبح هناك فرق بين جسدها والمحيط الذى يتحرك فيه. فى تلك اللحظة التى تصبح فيها واعية تريده أن ينتمى إليها وحدها. هذه هى فى الحقيقة المرة الأولى التى تحدث فيها زهرة عن قهرها وعن شعورها تجاه جسدها بالمقارنة مع المرات السابقة؛ حيث كانت الرواية هى التى تحكى كيف يتم بناء شخصية زهرة وانتهاكها بواسطة الآخرين. وفى الواقع، فإن جسد زهرة يوحى بصور لاقتصاد معين. إن جسدها يمثل لبنان؛ البلد الذى يتقاتل أهله حول أصل - تاريخ عائلة - الأرض - الجسد - هذا الأصل يمكن تقصيه من خلال الآباء والعودة إلى تاريخهم. إن زهرة

للامتلاك، ورغبته في امتلاك جسدها هي امتداد لحلمه بأن يدخل ضمن التاريخ الاجتماعي الاقتصادي الرسمي للبنان. لقد كان ماجد دائم الشعور بالهوة التي تفصله عن الآخرين من أبناء وطنه في لبنان ذاته وحتى في أرض المهجر، في أفريقيا. لهذا، فإن هدفه من الزواج بزهرة هو تعلق السلم الاجتماعي، لأن «زهرة من عائلة مرموقة في الطبقة المتوسطة»، ولأن الزواج سيجعله إنساناً حقيقياً حين تصبح له زوجة وأسرة. إن زواج ماجد بزهرة يجعله «مالكاً لجسد امرأة، يستطيع أن يمارس معها الحب وقتما يشاء» (ص ٢٨٠). زهرة إذن هي ذات قيمة سلعية بالنسبة لماجد وتشكل رمزاً لنوع من التبادل الاقتصادي.

وكما هو الحال بالنسبة لهاشم، فإن زهرة تمثل لبنان بالنسبة إلى ماجد، لبنان الذي أقصى عنه يأتي إليه في أفريقيا. وزهرة بالنسبة إليه هي عروس عزيزة لأنه لن يضطر إلى دفع «مهر» للزواج بها كما كان سيفعل لو تزوج في لبنان. لهذا، فهو يتمسك بالزواج بها رغم صمتها وعدم تجاوبها معه، أو مواقفها العدائية تجاهه في بعض الأحيان:

«طباعها هذه لم تقف بيني وبين قراري الزواج منها، هكذا تتصرف كل الزوجات في بادئ الأمر. وأيقنت أنها سوف تعتادني مع الوقت وستبدل كل شيء» (ص ٩٩).

إن ماجد لم يحاول يحق فهم حقيقة زهرة، صمتها وتقلب أحوالها، وإنما راح يكون شخصيتها على النحو الذي يروق له ويوافق خياله. إنه كان متأكد أن الأمور ستغير لأنه شخصياً يرى في ذلك أمراً طبيعياً في الزواج. حتى عندما تصبح زهرة على حافة الانهيار العصبي ويرغب خالها في إدخالها المستشفى للعلاج، فإن ماجد لا يرى إلا «امرأة كاذبة وخائفة من الفضيحة

الأهمية، فهو من ناحية يبرز أول مواجهة بين زهرة وعمها، وفي الناحية الأخرى والأهم يمهّد لدخول قصتي كل من هاشم وماجد إلى الرواية ولكن داخل إطار حكاية زهرة نفسها.

على مستوى تمثيل التاريخ، تمثل قصة هاشم التاريخ المعارض للتاريخ الرسمي للبنان، إذ لا ينفصل تاريخ هاشم الشخصي عن التاريخ العام. إن لحظة المبادرة بتذكر القصة (التاريخ) لدى هاشم تأتي حين يأخذ في كتابة برقية لأهل زهرة بعد ما قررت الزواج بماجد، وهي لحظة مشحونة بالمواقف التي تتيح له استعادة تاريخه وتذكر أسباب وجوده منفياً ولجؤه إلى أفريقيا.

يتكون تاريخ هاشم السياسي من عضويته في الحزب السوري القومي الاجتماعي، ولحظة اهتزاز انتمائه السياسي بعد فشل انقلاب ١٩٦١ الذي كان يستهدف تغيير النظام السياسي. ولكن ذكرى لبنان لدى هاشم تصبح مرتبطة باللحظة الحاضرة، أي بقرار زواج زهرة من ماجد، لأن زهرة تمثل الوطن بالنسبة له: لبنان الذي لم يستطع تغييره أو السيطرة عليه حين عاش فيه يحضر إلى أفريقيا في شخص زهرة:

«كنت أشعر بأنني أريد... أن أستنشق عبر ملامحها كل حياتي هنا وفي لبنان.. كنت أشعر بأنني من خلالها أستطيع أن ألمس الماضي. ماضى والحاضر. حاضري، حتى المستقبل» مستقبلي» (ص ٨٢ - ٨٣).

إذن، على مستوى الرواية باعتبارها تاريخاً، تمثل زهرة لهاشم حلمه بلبنان، إذ هو يخلق لها صورة غير واقعية، صورة لبنان الضائعة التي لا يستطيع استعادتها. أما بالنسبة لماجد، فإن قصته تبرز تاريخ لبنان الاجتماعي الاقتصادي. إن خطابه يقوم بتكوين زهرة على أنها شيء

باختصار، فإن قصة ماجد تبين التناقض بين واقع لبنان وحقيقته التاريخية.

إن قراءة هذين التاريخين (تاريخ هاشم وتاريخ ماجد) على أنهما من رواية زهرة تمكننا من رؤية كيف أن مسألة التاريخ هي في الأصل مسألة (الرواية) أو القص، أي أن رواية زهرة لا تكتفى باحتواء روايتي الرجلين فحسب، ولكن خطابها يحيل خطابيهما إلى الهامش ويضعهما في مستوى الهوامش المساعدة على فهم قصة زهرة، تاريخ لبنان. إن هذين الصوتين «الرجاليين» محرومان من الوجود الفعلي داخل لبنان، كأنما تم إرسالهما إلى أفريقيا ليظلا هناك. لهذا، فإن القسم الثاني من الرواية تخفيه زهرة وحدها بصورتها الخاص وصوت الرواية.

الرواية، التاريخ والذاكرة

هناك علاقة وثيقة بين الرواية والتاريخ والذاكرة في (حكاية زهرة) فالذاكرة هي صلة الوصل بين الذات المروية والرواية، بين الذات في الطفولة والذات البالغة. وكما سبق أن قلنا، فإن تكوين زهرة، من حيث هي فرد يظهر في عدة خطابات. هذه الخطابات تقدم لنا من خلال صوت الرواية التي تستطيع فهمهم وتحليلهم ولكنها في الأساس تستعيدهم من ذاكرة زهرة. من هنا، فإن الذاكرة تأخذ وضعاً تاريخياً بشكل ما، ونصبح العلاقة بين التاريخ والذاكرة معتمدة على زمان ومكان وقوع الأحداث، أي أن «الذاكرة تصبح ذات تاريخ... أو عدة تواريخ» (١٠).

إن زهرة، في محاولتها أن تعيش اللحظة الحاضرة وأن تعيد ترتيب الماضي لفهم ما حدث لها، تضطر إلى كبت ذكرياتها عن الخوف والألم والمعاناة الذين عانت

وهي تمثل الندم» (ص ١٠٥). كذلك، فإن ماجد لا يستطيع الحديث عن زهرة إلا في صورة مادية: «على كل حال يجب ألا أتدخل ما دام خالها يدفع التكاليف» (ص ١٠٥).

إن زهرة لم تكن أبداً بالنسبة له شخصاً له حقوق وأفكار خاصة، ولكنها كانت فقط موجودة بوصفها امرأة - رمز الأرض الصامتة - التي يمكنها تزويده بالإشباع الجسدي أو النفسي أو كليهما، الإشباع نفسه الذي كان يجده عند ذهابه إلى بيت للدعارة في بيروت. كذلك، فإن زواجه من زهرة أربح من ذهابه السابق إلى بيت الدعارة في بيروت، إذ لا يدفع لها مقدار ما كان يدفع للدعارات. لهذا، فهو لم يستطع مقاومة رغبته في ممارسة الجنس مع زهرة كما فعل عقب شجارهما بشأن عدم عذريتها.

إذن، وعلى مستوى الرواية من حيث هي تاريخ، فإن جسد زهرة يتم تداوله رمزاً للتبادل الاقتصادي بواسطة هؤلاء الذين يفتقدون لبنان بشدة، بنوع من التنافس هو في حقيقته تنافس بين الاقتصاد الذي يرمز له كل من ماجد وهاشم من ناحية، والاقتصاد الذي يمثله صوت زهرة وصوت الرواية من الناحية الأخرى.

أما على مستوى التاريخ الذي تم تمثيله داخل الرواية، فإن قصة ماجد تكشف حقيقة التاريخ اللبناني الرسمي الذي يقول بأن لبنان هو لكل اللبنانيين، أو بأن قصة لبنان هي قصة الأصل والتراث المشتركين. قصة ماجد في الحقيقة تخبرنا بأن قصة لبنان هي قصة الطبقات الاجتماعية، هي البؤس والفقر. إن قصته هي ما يعنيه أحمد أخو زهرة حين يدعى أنه ورفاقه:

«... يحاربون الاستغلاية، يريدون لفت النظر إلى مطالب الشيعة المغبونة. يريدون قتل الإمبريالية والنظام المهترئ والقوى الانعزالية» (ص ١٦٧).

الحديث عن أمورهن الجنسية. وبإثارة هذه الأمور تصبح هذه الصور من الكبت الجنسي ضمن الرواية المضادة والتاريخ المضاد الذى تقدمه لنا هذه الرواية. إن هذه الذكريات المضادة فى الحقيقة توضح النفاق الذى يطغى فى المجتمع الأبوى فى شؤون الجنس.

وبينما تعتبر ذكريات زهرة، أى الذكريات المضادة، تدميراً لما هو «صحيح» ومتعارف، فإنها، فى الوقت نفسه، تقوم بدور مختلف. إن سعى هاشم إلى ذكرياته هو «سعى إلى تاريخه»^(١٢). إن هاشم فى الحقيقة يعتقد أن بإمكانه استعادة ماضيه فى لبنان، أن بإمكانه الاحتفاظ بالماضى لو أعطاه شكلاً ومعنى فى شخص زهرة. إن ذكريات هاشم عن لبنان التى ينقلها معه كما «ينقل ذراعيه ويديه» هى حاضرة معه طول الوقت: «الوطن هو الحاضر والماضى أيضاً» (ص ٧٣). هذه الذكريات عن وطنه الذى ظنه مفككاً يظهر حينئذ على أنه بلد ذو «جيش وعسكر» فى استطاعتهم إلقاء القبض وتدمير الخطط ومعرفة كل أفراد الحزب وملاحقتهم؟» (ص ٦٦)، «إن العبور من الذكرى إلى التاريخ يتطلب من كل جماعة أن تعيد تعريف ذاتها من خلال إحياء التاريخ الخاص بها»^(١٣). إن «التاريخ الخاص» لهاشم هو عضويته فى حزبه السياسى، وهو حين يستعيد كل لحظة من لحظات الانقلاب فى لبنان لا يستطيع أن يرى ذاته إلا ضمن تلك المجموعة، وقد غدى وجوده فى أفريقيا لديه هذا الالتصاق بالماضى بين ما يسميه نورا «ما قبل» و«مابعد»، «لأن هنالك هوة عظيمة تفصل بين الحاضر والماضى»^(١٤).

إن هاشم لا يتمكن من استعادة صورته «بطلاً» فى وطنه برغم أنه مازال يمارس دوراً حزبياً قيادياً فى أفريقيا. إن هاشم فى سعيه إلى أن يجعل التاريخ الذى يعيد بناءه مساوياً للتاريخ الذى عاشه «هو فى الحقيقة سعى إلى

منهم فى طفولتها. ولكن، «هل يمكن فصل المكونات عن الوظيفة؟» إذ «إن الذاكرة هى بالفعل، تختص بتعريف الذات»^(١١). إن ما يحدد انحياز زهرة هو خوفها وهى تشاهد أمها فى علاقة غير شرعية، وألمها وهى ترى أباهما يضرب أمها، ومعاناتها حين تستمر فى لقاء مالك رغم علمها بأنها تكرهه.

هذه الأحاسيس المضطربة تظل تقتحم حياة زهرة حتى فى لحظاتها الخاصة جداً حين تشعر بالنشوة الجنسية لأول مرة فى حياتها مع القناص:

«صرختى امتدت كبركان يقذف حمماً وأتربة نارية يفجر كل داخله بالرماد الخطر المنهمر وبالغبار الخائق فوق كل أيامى الماضية» (ص ١٧٩).

«حياتها الماضية» هى الخوف والألم والمعاناة، وهى فى ذاتها عملية تاريخية ساهمت فى بناء شخصية زهرة. إن زهرة الصامتة التى «لا تستطيع الكلام» تحتاج إلى الاتصال مع جسدها وطبيعتها الجنسية: «كان هذا التوقع متعباً لأننى كنت أشعر بأننى لم أعد أملك أى جزء من جسمى» (ص ١٨١).

ولكن هذه الذكريات الخاصة بزهرة، حين تروى بصوت الراوية، تصبح فى ذاتها هى الرواية المضادة، لأنها تقدم الأحداث التى يغفلها عادة التاريخ الرسمى. الذكريات المضادة هى تلك التى يتم دفنها فى اللاوعى لأنها «غير أخلاقية» مثل تاريخ زهرة الشخصى، وخصوصاً الأمور الجنسية منها، هذه الذكريات تكون عادة أموراً لا يتم الحديث عنها علناً وخصوصاً فى المجتمع الأبوى، حيث النساء أساساً معزولات يعاملن على أنهن فى منزلة مختلفة عن الرجال، لا يمكنهن

رؤية مؤقتة لذات لا تقبل التغيير؛ لأن هذه الذات قد ضاعت عند مغادرته لبنان. في أفريقيا يعيش هاشم حياة روتينية لا استمرارية لها:

«عندما كنت أقول لهم هذه الأشياء هي الوطن كانوا يضحكون. لا تضحكوا يا جماعة، لا أستطيع أن اعتاد على غير وطني، حتى نكهة الفاكهة مختلفة. [تقولون] أنا أفكر كالبنت يا جماعة؟ أفكر كالبنت؟ هذا رأيكم.

أريد أن أفهم هل الأحاسيس الصادقة هي للبنات فقط؟ الظاهر لن تفاهم يا جماعة» (ص ٧٣ - ٧٤).

وبرغم أن «الذاكرة ترتبط بالأمكان بينما التاريخ يرتبط بالأحداث»^(١٥)، فإن ذكريات هاشم عن التفاصيل الصغيرة، مساكب الحب، مجالات الجنس والمصارعة تحت وسادته، بلاط المطبخ ذي اللون الباهت، كلها لا يمكن فصلها عن الأحداث؛ الجرى من البوليس بعد فشل الانقلاب:

«أخذت أدخل غابات ما كنت أتوقع وجودها في لبنان... كأن لبنان والصراع والانقلاب وفشل لا تمت إلى هذه البقعة ولا نعى لها شيئاً» (ص ٦٥).

إن منظر المكان حيث «الأشجار الشاهقة وأصوات الطيور» هي هي ذكرى هاشم عن لبنان، إنه المكان الذي حمله معه إلى المنفى بكل ما يتضمنه من دلالة تاريخية وسياسية.

إذن، هناك ارتباط بين الرواية والتاريخ والذاكرة في «حكاية زهرة». وبينما تمضي الذاكرة والتاريخ مرتبطين»

فإن الرواية هي التي تمنحهما الشكل النهائي، لأن «حكاية زهرة» إلى جانب كونها الرواية المضادة للتاريخ الأبوي للبنان، هي الرواية التي تسمح لزهرة بالعيش من خلال الخطاب.

اخلاصة:

إن «حكاية زهرة» هي في الحقيقة حكاية لبنان. وإعادة النظر إلى المشهد الافتتاحي للرواية، حيث تغلق أم زهرة فمها بيدها وتكتب صوتها وقدرتها على التعبير عن نفسها، تساعدنا على فهم سلوك زهرة خلال الرواية كلها. إن زهرة التي تم تحويلها إلى امرأة خرساء، إلى مجرد جسد، تمثل لبنان الأخرس، الأرض التي لا يمكنها التعبير عن معاناتها. كذلك، فإن المشهد الأخير في الرواية يساعدنا على قراءة هذه الرواية باعتبارها «رواية مضادة» و«تاريخاً مضاداً». حين تقتل زهرة الشخصية في روايتها فإن صوت الراوية يستمر في الحديث إلينا:

«إنه يقتلني، قتلني بالرصاصة الذي كان إلى جانبه وهو يضاجعني... لقد قتلني. من أجل هذا جعلني انتظر الليل» (ص ٢٤٧).

إن هذا الصوت - الذي يروي «حكاية زهرة»، حكاية لبنان، هو الذي يستمر في القصص عن معاناتها وسوء طالعها حتى بعد موت صوت الراوية، لا يموت. إنه وعي زهرة، وبالتالي هو صوت لبنان الراوية. إن «حكاية زهرة» تتضمن بداخلها التاريخ السياسي للبنان، ومعاناة زهرة هي في الحقيقة معاناة لبنان. وهذا الصوت الخارجي (الرواية) يصبح له القول الفصل في تاريخ لبنان. إنه صوت يتناقض التاريخ الرسمي ويتضمن التاريخ الاقتصادي الاجتماعي والسياسي للبنان. إنه الصوت الذي يتحدى بناء الاجتماعي.

الموامش :

- (١) حنان الشيخ ، حكاية زهرة (بيروت: دار الآداب، ١٩٨٩) ط ١ ، ١٩٨٠ .
- (٢) Kelly, Joan. **The Doubled Vision of Feminist Theory**, p.4. Quoted in Teresa de Lauretis, "Technologies of Gender." (Blomington: Indiana University Press, 1981, p.8.
- (٣) المرجع نفسه ، ص ٨٠ .
- (٤) المرجع نفسه ، ص ٨٠ .
- (٥) Genette ,Gerard . **Narrative Discourse , An Essay in Method**, trans. by Jane E. Lewin Itaca, N.Y . Cornell Univ. Press, 1980, p.174.
- (٦) Al - Shaykh. Hanan **The Story of Zahra .** trans by Peter Ford (Great Britain, Pan Books, 1987) 1 st published in English. by Quarter Press 1986, p. 4.
- (٧) Lévi - Strauss. **The Effectiveness of Symbols**. Quoted in Teresa de Lauretis. op . cit .p. 44.
- (٨) **Technologies of Gender**, p. 45.
- (٩) **Technologies of Gender**, p. 2 .
- (١٠) Natalie Zemon Davies (Randolph Storn (pp. 1 - 6) " Introduction " **Representations** 26 (Spring 1989) p.2 .
- (١١) **Representations** p.4.
- (١٢) Pierre Nora. "Between Memory. History, Les Lieux Memoire" **Representations** 26 (Spring 1989) p.13 .
- (١٣) Nora p.15 .
- (١٤) Nora p.16 .
- (١٥) Nora p.22 .

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

کتابخانه مرکز اطلاع و کتابخانه
آبشار و آبشار اسلام

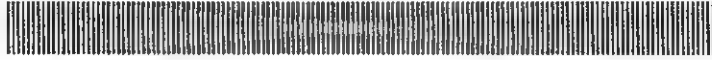
متابعات

- ☐ (السرائر والمكامن) عند منتصر القفاش.
- ☐ أبعاد اشتغال الزمن في (مساء الشوق)
- ☐ ظلال الأصنام الجديدة
- ☐ المقامة والتأويل : قراءة في (الغائب)

السرائر والمكامن

عند منتصر القفاش

إدوار الخراط



منذ كتابه الأول (نسيج الأسماء)^(١) مازال منتصر القفاش يولى أهمية خاصة لما يسميه هو، وفق عنوان إحدى قصصه: «الإيفال في الحفرة»، مازال النقش والنسج والوسم والوشم والرسم وفعل الخط والرّش تشغل حيزاً في رؤية هذا الكاتب بل تسرى في أعماله، تشاغله وتناوشه باستمرار.

وسوف نتساءل معه، الوشم عنده أهو حفر وتثبيت، أم «سيصبح احتمالاً يضاف إلى تركة الاحتمالات»^(٢) التي تغصّ بها كتابته؟ فمادامت «أجزاؤه قد تفرقت»^(٣) فإن ذلك التفرق وحده هو شرط جوازها، وإلا حقت حرمانيتها، وفق ما اختار الكاتب أن يصدر سرائره به إذ جاء بذلك النص من كتاب (الوسم في الوشم) لأحمد بن أحمد بن إسماعيل الحلواني الذي طبع بالمطبعة الميمنية سنة ١٣٢٣ هـ.

ومع ذلك، فإن نصاً آخر من كتاب (الوسم في الوشم) قد ينير هذه المسألة أكثر، فليس نصّ القفاش

تصدر هذه المعالجة لكتاب (السرائر)^(١) لمنتصر القفاش عن أن هذا القصص - كما لا أحتاج أن أقول - منبت الصلة تماماً بالقصص التقليدية، وحتى بما عرف بأنه قصص الحساسية الجديدة، فليس فيه الحبكة القصصية ولا تقنيات الإيهام والمحاكاة وتوزيع قيم السرد والحوار والتحليل والتعليل المعتادة، ولكنه أيضاً لا يقتفى أثر ما اختطته القصة الحديثة، بل أظنه يتمثل إنجازاتها ثم يخطو إلى جانب ما أسميته «القصة القصيدة»^(٢) يشق لنفسه طريقاً خاصاً به، تسمى هذه المقالة لتبين معالمه أو ملامحه الرئيسية.

ولا مجال للشك، بطبيعة الحال، في أن الخبرة الفنية بمعناها الأعمق، أعنى تلقى العمل الفني والمشاركة في إبداعه من جانب المتلقي، لا بديل لها ولا عوض عنها، وإنها خبرة حميمة ومتفردة. وإنما قصارى العمل النقدي أن يضع خبرة موازية، وربما نابغة، وينبغي أن تكون شديدة الانضاح أمام العمل الفني، تمتثل له وتلمس مكانته وفي كل الأحوال تهتدى به.

بظريقتها المتحركة التي لا تثبت على حال . «حينما يبصر من ينقش فوق واجهة بيت أو دكان أو فوق جدار . يعبر لك في أحيان عن استيائه من النقش أو من كثرة الكلمات، وأثناء ذلك تتحرك قبضتا يديه وكأنهما تمحوان النقوش»^(١٠) .

هناك إذن في هذا النص حركة متصلة بين الوشم والمحو، لا تركز إلى أى من القطبين ولكنها لا تترك أيهما، أيضا .

لعل وضوح هذه الحركة بين التثبيت والإلغاء - أو بين التجميد والترقو - هو من المخططات التي وصل إليها قطار نص القفاش بعد أن رحل عن «نسيج الأسماء» .

تساوق مع هذه الحركة الدائبة حركة أخرى تسم هذا النص بميسمها، وتتموج فيه أيضا، هي حركة البدايات التي هي في الوقت نفسه نهايات، أو القفول أيضا من النهاية إلى البدء، دون توقف :

«كل ما قرر فعله منذ الصباح، يجد نفسه مشغولا بنهاياته»^(١١) .

إن «حافة البداية» عنده يسكنها الزمن الذي يستعاد ترتيب أوراقه القديمة، هي التي القذف بها يتيح «رؤية امتدادات خطوط كف تنظم السنين»^(١٢) .

«تسائل نفسك أكل ما نثر من أشطر في الأوراق حوته القصيدة أم أنها كانت بدايات»^(١٣) . فهذه القصيدة الجامعة التي تنظم كل شعر العالم - كأنها نهاية العالم - هل هي - فقط - بدايات ؟

أم أنها، مثل تلك الغرف العديدة التي «هجرها أصحابها ومنهم من يجيئها قبل أن يضمه رحيل» - مثلها مثل أشعار القصيدة الواحدة المتكثرة: «بدؤها ومنتهائها ممتزجان دوما»^(١٤) .

«المطبوع» فاعلا فقط، ليس هو الذي يقوم بالحفر والتثبيت والوشم - لكي يشتته على الفور ويجزئه ويقطعه - أى أنه ليس نصا «طابعا» فقط يعمل عمله إيجابيا في هذه الآلية كلها، بل هو كذلك - وربما أساسا - نص «مطبوع» محفور موثوم منقوش، أما الواشمة ففاعلة الوشم التي تغرز الإبرة في المستوشمة وهي طالبتة فإن فعلته لنفسها فهي واشمة ومستوشمة»^(١٥) . ونص القفاش واشم مستوشم، في تقديرى، هو وقاع أو واقعة: «أناها من الخلف دائما تمضى بلا عودة.. انحسر جلبابها المزركش عند وقوعها»^(١٦)؛ فهو نص يوقع على العالم رؤيته وقد يلج العالم، كما تقع عليه رؤية العالم لنفسه الآن، أو يلجه العالم، أيا كان ذلك العالم الذي سوف نحاول أن نتوَّسم قسماته . اقرأ هذه السطور القلائل من نص يفيض بمثلها سواء في شاعريتها أو في إيماءاتها المستمرة :

«خطوط تعبرك وتتبادل أمكنتها، وتترك إسرءات تألفت جسدا تمازجت معالمة بوقت يتهادى في رحاب الذاكرة»^(١٨) .

أو اقرأ :

«صوت قطار يشق الصمت الذي يلفك . في اقتترابه يتبدى لك انطلاقه وقد نغبت عن طريقه المخططات والعلامات»^(١٩) .

فهى إذن خطوط فاعلة وليست سلبية، إنها «تعبرك» ولكنها لا تثبت على حال واحد، إذ إنها «تتبادل أمكنتها» هي لا ترى فقط، بل هي «تترك إسرءات» .. «ولكن المعالم قد تمازجت»، وإذا كان صوت القطار يشق الصمت، فإنه قد محيت عنه - هنا - المخططات و«العلامات» .

فهذه إذن في تصويرى إحدى محطات الدخول إلى هذه النصوص الجميلة الخملة ، وحتى إذا محيت هذه المخططة، فيما بعد، فإنها تظل قائمة لأنها في وقت ما كانت قد أقيمت، لازوال لها عندئذ، لقد ثبتت

هذا العالم على هذا النص، وأعني بذلك ما يمكن أن أسميه لبس الهوية، أى التعدّد والتشكّل - بما يتضمن ذلك من دلالة المرايا - الانعكاسات، والأطياف - الخيالات، وما يعنيه ذلك من التجزؤ والتشتت الذى يحمل بدوره قانون النظم الذى لا ينفى التشتت، أو قانون التضاد الذى لا يزيل أحد قطبي التضاد، بحيث يظل هذا «القانون» نفسه موضع تساؤل متصل، لا «فى» النص فقط، بل «من» النص أيضا .

ينتهى نص «نظم المكان» بسؤال من موضوع النص لنفسه: «يخطو نحو السلم، وهو يلتفت إلى الورا، وقبل أن يضع قدمه على أول درجة نطق: من الذى يخرج الآن؟»^(٢٠).

(وعلى سبيل العود على بدء، فهل هو يصعد أم يهبط، هل يبدأ أم ينتهى؟)

ولكن من هو؟

«امتلاكه دوما لما حوله قبض الشك»^(٢١).

هذا بالضبط هو امتلاك النص لا لما حوله فقط، بل لنفسه، هو امتلاك حقا، وسيطرة لاشك فيها، لكنها قبض الشك، إنه «امتلاك لا تشقه إلا وجوه فى المرأة» إنه امتلاك «لا يجفل من إبصار طيف، أطياف تواتيه، ويقفو انفلاتاتها المتواضعة، لا يسميها، لا يصلها برؤاه السالفة»^(٢٢) «فى زمن لم يبق لى غير أطياف»^(٢٣) «قد يتحاشى النظر فى «المرأة»^(٢٤) ولكن «تكسر المرايا»^(٢٥) «لم يرد الالتفات إلى المرأة حدس أن وجهه سيطالعه فى صفحتها المصقولة متسائلا»^(٢٦) «ظل محدقا فى المرأة، والصوت لكنه يأتيه منها عاليا وناطقا الكلمات على مهل»^(٢٧) «كان قادرا على كشف الجالس خلف المرأة»^(٢٨) لكنه لم يفعل.

وإذا كنت لا أتردد فى أن أتناول كل مقاطع النصوص - أو على الأصح كل أجزاء النص - باعتبارها

ولعل أجلى صياغة مفصح عنها إفصاحا هي: «تلك هى البدايات دائما هواجس تنفى الدوام وتخيله بجذ أخير هو المبتدى»^(١٥).

ومن الشائق - فى هذا الصدد - أن القفاش ينهى أكثر من قصة له بما يوحي أنه يتدوها - ليست هذه هى حكاية النص المدور الذى تخيلك نهايته إلى بدايته، وهى تقنية أو شكت الآن أن تبتذل عندما تستخدم بسهولة ودون مغزى حقيقى - بل هى نهايات مستترقة تومئ إيماء - فقط - إلى أنها هى نفسها بدايات: فينتهى نص «ملافة» بـ «ينس باسم يجهل صاحبه. وفى حذر من الأمكنة يقترب من مقبض الباب ويكمل الصعود»^(١٦). وبصياغة مقاربة جدا ينتهى نص «هو»: «أعاد الورقة وقد طالها عرق كفه ثم بدأ مترددا فى الصعود»^(١٧). أما فى «وريقات» فإن كل أدوار الشرطخ «بلا نهايات»^(١٨). وينتهى هذا النص كذلك بأن يقول السارد «أبدأ فى السير» هذه جملة النهاية فى النص^(١٩).

فهل هو صعود، أم هو فعل الوصول؟ وهل هو البدء أم النهاية؟ أو أنهما على الأرجح «مترجان دوما»؟

إن ما يكمل بوليفونية وتعدد نغمات الدلالة وسياقاتها هو بالضبط عدم اكتمالها. والدلالة هنا، كما هو واضح، عزم التحدد، وتبدد الهوية، وتفتت الغايات، أى كأنها «ضد الدلالة» - إن لعبة الشرطخ التى لم نعرف قط إن كانت قد لعبت فعلا سنكتشف أنها لم تكمل.

* * *

امتزاج البدء والمنتهى، مثل امتزاج الثبات واخو، لا على سبيل الامتزاج المصمت المغلق على ذاته، بل فى حال موصولة من الافتراق والمقتضى، هو ما يفضى بنا إلى ما أراه خصيصة هذا النص - علامة رؤيته للعالم - سواء كان هذا العالم جوانيا أم برانيا - أو ربما ميسم انطباق

الموج، قد جاءت لأغراض تعليمية ما أشد بعدها عن المقصد القصصى للنص، فإنها جملة دالة ومفتاحية على غربة هذا النص والتباه وغبائه .

تحت مظلة لبس الهوية أو تبدها يأتي التجزؤ والتشتت الذى يندرج فى قانون مضاد هو النظم - نظم الأمكنة، نظم الأسماء، وليس قط نظم الأفعال - وهو قانون مضاد للتشتت كما أنه مضاد لنفسه فى الآن ذاته .

وسوف تجد مصداق هذا التجزؤ ليس فقط فى تفصيلات الوصف الموجز على دقتها ونمتمتها ، وهى كلمة محببة إلى الكاتب - السارد - الراوى ، بل فى موضوع الوصف نفسه : الأوراق التى نثر عليها دائما متناثرة وغير مرتبة ، قصاصات الأقمشة التى نجدها دائما مبعثرة، ممزقة ، مكومة ، كأنها تنائر قصاصات الحياة نفسها .

«قصاصات الأقمشة متعددة الألوان مكومة فوق السرير» «اللون لا يستطيع تحديده» «الأوراق غير المرتبة» (٣٢) «لم يفكر فى جمع ما كتبه» نشره بين صفحات الكتب والكراسات، فى الأدراج والصناديق» (٣٣) وهكذا تجرى الأمور على طول النص، فهناك الخطابات المتناثرة الموضوعة على غير تواريخ ورودها، وهى خطابات لن تصل، أو ستصل، من عالم شواهد القبور المتربة. ولكن «تكاثر القراء فى تلاشي» (٣٤) كيف يكون التكاثر فى تلاشي التكاثر ذاته؟ هذا هو التضاد الذى تحمله التعددية فى طواياها. إنه «يجابه التكاثر باتخاذ دلائل على ما يخفى» (٣٥) وكأن «ما يخفى» يحمل الواحدية.

فهل يتناول هذا النص حياة متكاثرة متشعبة تنسحب وتنصب فيمن يحب (الحفيد - الابن - القرينة - الأقربان والزملاء) وفيما يحب من ظواهر الأشياء ومكانها، بدءا من الأضواء والظلال إلى الأوراق القديمة والأشعار؟ أم

بالفعل وحدة واحدة ، لا تتفرق إلى «قصص» متفارقة أو منفصلة كما تجرى بذلك التقاليد القديمة فى القص، فإن ما يؤازرنى فى ذلك هو النص نفسه: «صار يركن إلى معنى» للبقاء يرادف الدخول والخروج من كل الأبواب فى آن واحد، فى سؤال واحد : لمن كل هذه الحياة» (٣٩)، فلا جناح على أن دخلت إلى النص وخرجت منه من كل أبوابه فى آن، كما أنه لا جناح على فى أن أرى فى «بطل» هذا النص - ساردا وراويا ومرويا عنه بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، شيئا مرّت به تصاريف السنون أم تلميذا يبحث عن كلمة فى المعاجم أم حفيدا يجمع أكياس الورق ويعتبرها عملة وراءها رصيد ذهبي من الخبرات والتجارب والأسئلة، كلهم، شخصا واحدا - غير مشخص بطبيعته - هو أقرب إلى حالة تأملية أو حالة من حالات النص، هو أيضا محرك للنص كما أنه يتحرك بالنص، حتى لو كان الجد والحفيد يأتيان فى النص متفارقين، يدور بينهما حوار ما، أو تحدث بينهما مجريات أفعال ما، فهما فى تقديرى وجهان لأمر واحد، وانعكاسان «لبقعة منيرة» واحدة قد «تسقط على الجسد أو حافة السرير..» (٣٠) أو «تتقافز تلك البقعة فى أنحاء الغرفة..» (٣١) .

ليست هذه وحدة فى الهوية بقدر ما هى لبس، وتعددية: «هى أسماء كان يسمى بإحداها (كذا! والصحيح أحدها) وضعت كلها يوم مولده أسفل شمعات موقدة... وأتى الأب الغائب يومها ليلفظ باسم آخر» فهل الأب الغائب هو «النص الواحد الجامع» وإن كان متفركا؟ وهل تبادل الأسماء هذا دلالة على أزمة هوية أم أزمة غربة؟ هل السارد الراوى المروى عنه هو «سمكة على ظهر جبل» ما أشق غربة السمكة وقد نفيت عن محيطها المائى إلى ظهر جبل صخرى .. ومع ذلك فإن النص - وقد أثبتتها - فإنما أثبتتها عن طريق النفى: «إنه لم ير على ظهر جبل سمكة» ومهما كانت هذه الجملة المستنقذة من يَم تراث علم العروض المتلاطم

هو عبء الوعي بحياة واحدة خفية وأساسية لعلها تتجسد في شفرة «المفتاح» الساكن في جيب المروي عنه، يتلمسه، يضغط عليه قبل أن يراه، يسمع رنة صدمته بقاع الزهرية الزجاجية، يجلي كلما عثر عليه بعد اختفاء^(٣٦)، أم أن هذا النص تسكنه روح هائمة، حائرة بين التبعثر والتمزق والتناثر، ولكن فيها عزما خفيا، فيها نواة قوة داخلية هي معرفة - غير متيقنة - ستمنحه حلّ إيسار الوجود المخالفة المتواضعة؟

إنه نص لا يريد «أن يظل واحدا» - مع قدرته على ذلك - ولا يزيد أن تظل السماء مغلقة عليه وأخيرة به^(٣٧).

ولذلك فإن تعدد مستويات النص هو الذي يكون إيقاعه .

ويمكن لنا أن نتبين على الأقل أربعة مستويات : المستوى اليومي والمستوى الاسترجاعي والمستوى الراهن، وما تدرج فيه هذه المستويات الثلاثة كلها: مستوى التأمل. وهي مستويات سواء كانت مخبأة أو سافرة، حباله حولها يضفرها ويحكم وصلها بأصابعه (عن النص بتصرف)^(٣٨) هي مستويات مضمورة، متلاقية، منظومة، ويبقى كل منها متميزا. فمن المستوى اليومي شراء العيش، والكمبالة التي يجب أن تدفع، وأكوام الهدرم المتناثرة، وصرف المعاش، ودرجة السلم التي يراود إصلاحها، والجاكتة الواسعة، والديون، وأسعار المشتريات وشكوى صعوبة دروس الفقه، وفي هذا المستوى تأتي نغمة مرهبة قليلا: «جالك منين الدّم اللي على هدومك»^(٣٩) (وواضح، بطبيعة الحال، تداخل مستويات اللغة من عامية بمختلف سياقاتها، إلى فصحي سليمة، إلى لغة تراثية أو مستلهمة من التراث إلى لغة شاعرية بالغة الرقة وبلغه الوقع، وهكذا).

ومن المستوى الاسترجاعي ذكريات تأتي تترى في النص، استرجاع فترة الدرس في المعهد الديني، ذكريات حبّ يبدو لنا مجبّأ أو غير متحقق على الأقل، وإن كنا لا نتحقق ذلك على وجه اليقين قط، وذكريات رحلات وأماكن وقرى ومحطات وعائلات، وذكريات صداقات أو على الأقل زمالات ورفاقات لا تأتي إلا على سبيل أنها مندرجة في سياق يخالف سياقات مجرد الشجن والنوستالجيا أو الحنين إلى الماضي، فلعله أدخل في سياق التشتت والتبدد والسؤال المستمر - وهذا هو على وجه الدقة - سياق المستوى الراهن، الحاضر المتلبس المتمزج بالماضي والمختلف عنه، مقترنا به منفصلا عنه في آن.

إن تمازج المستوى الاسترجاعي الراهن - هل هو تمازج البدء والنهاية؟ - يتبدى لنا على هيئة أطيايف، وإيماءات، لا تحدد الشخصيات قط، ولا تقطع بعلامتها الجسمانية، العيانية، بل هي تبتعث - باعتبارها «أحوالا» نصية تشابه «الأحوال» الصوفية - لكي تسهم في عملية الإمساك بالمعنى دون صوغ نهائي له (صفحة ٢٤).

وتبقى دائما فجوات فراغ بين مقومات هذا المعنى، وهي فجوات تترجم عن نفسها، من وجهة نظر شكلية بحتة - هل هناك أبدا وجهة نظر شكلية بحتة؟ - في طريقة صوغ الحوار العامي، على المستوى الأول:

« حنروح القهوة النهاردة.

.....

- الماية لسه فوق الأرض ما ترجّعها مكانها.

....

- الشباك مقفول. الأوضة كتمة.

- مين؟

- لا، باين حاجة وقعت من يديده.

ليس هناك تداخل، في تقديري، بين المستويات: الاسترجاعي الراهن والمتخيل. إذ التداخل قد يعني ضرورة وجود الانفصال، بمعنى من معانيه، مسبقاً، أما هنا فهو اندراج تحت مستوى تأملى يضمها جميعاً ويعطيها إيماءً إلى دلالة شاملة تفوق دلالة كل مستوى على حدة.

أَيكون في هذا تفسير لأهمية فكرة «النظم»: نظم المكان، نظم الأسماء، ونظم الشعر المضمر في تلك القصيدة الجامعة المختفية المراوغة التي وجدت وزالت، والتي تضم على نحو ما أشطر الأبيات المتفرقة شتتاً، ونظم أسماء الجدود التي ربما ستقيم شجرة العائلة بفروعها الكثيرة وأوراقها التي تكاد تسقط.

«نظم الأمكنة العديدة التي بعده كل منها بدرج أخير يصعده - هو أم من - حاملاً الأسماء كلها» (٤١).

ليس «النظم» هنا مسبقاً، قبلياً، مفروضاً أو مقحماً. أى أنه ليس علّة تتأتى عنها الحركة القصصية أو النصّية، ليس خالقاً لها من عدم، بل هو أساساً غاية تستشرفها - ولعلها تستهدفها - هذه الحركة النصّية.

إن التردد والتراوح والإمكانات غير المستقرة هي التي تقيم عماد هذا النظم، وليس «النظم» هو الذى يضم - قصداً - شعث هذه التراوحات.

وفى سياق هذا النظم نجد أن المسافات الخالية، والأوراق المتناثرة، والأشعار المشطرة المحزأة المتراكبة الناقصة تقابلها الجمل اليومية المتوترة والنظرات غير المكتملة والأماكن، أو المواقع، التي تلمح لحاً ولا تفصل تفصيلاً، تومض فقط أو يقع عليها الومض لكنها لا تفرق فى النور ولا تسطع بفعالها، قط، هي مع ذلك ترى ولو فى لمحّة - أى لا تظل حبسية الظلمة أو الظلّ، هي تضيء أو تضاء ولو فى خطفة نور، لا تقع أسيرة الحدّ والقيد.

وبالطبع، فإن تحليل هذا النص الموجز سوف يكشف لا عن عفوية مجانية، بل عن دلالة واضحة: تساؤل عن إقبال الشباك وكتمة الغرفة بما يضمم دحضهما، سؤال عن سقوط شيء ما من قبضة الإمسك، وسؤال عن الذهاب إلى القهوة، دون جواب.

ويمكن استنتاج الحوار العامى التالى، فى الصفحة نفسها، على النحو التالى، وهو حوار من جانب واحد، إذ يظل الجانب الآخر دائماً قيد الإخفاء - وغواية الإخفاء عند هذا النص غواية مستأثرة:

«- كسر القلم اللي خده منى

-

- مش عارف طالع شبه مين

-

- حاسى باين ناوى يوقع صورتى ..

-»

فالقلم يُكسر، لأن الحفر والتثيت والنقش لا تبقى بل تُكسر، أما التشابه المجهّل فهو عماد التعدد وملاك الكثير، وإسقاط الصورة نفسه لبس الهوية.

ومع ذلك، فإن تداخل تلك المستويات قد يفضى - فى تصوّر - إلى ارتباك فعلى للنص - وربما إلى فضول أو حشو فيه، أتساءل عن ضرورة الفقرة التى تأتى فى «ملافاة» والتي تختلط فيها ذكريات صوت الابن، وشذرات من لائحة ما، وحوار عن مجالات الحائط وعن نبول الابن - ربما الحفيد - فى المدرسة وعن فرقة كوزال وعن مظاهرات - إلى آخره، والسؤال عن ضرورة هذه الفقرة - وليس القطع بعدم ضرورتها - إنما ينبع من السؤال عن ضرورة استدعاء كل هذه الحيات المتقلّة، الطاردة، بذاتها، للسؤال.

« ربما تكون رحلتك - سواء تمت أو تبددت - جزءا من حياة القصيدة » (ص ٤٧).

أيكون الشعر الذى يظل غير مكتمل أبدا جزءا من الحياة، أم لعل الحياة هي جزء من شعر غير منطوق وغير منتظم الحروف؟

إن نظم الأسماء منثر متروك لحرية غير متوقعة أو لصدفة غير محسوبة .

ولكن يظل السؤال قائما: أكل نظم منتشر يخفى نظما - قانونا، هو كامن لا يستطاع رؤيته أو لا يستطيع النص الراوى - السارد - أن يراه، ولعله يستطيع، ولا يريد، شأن هذا الطير الذى يرفض أن تكون السماء أخيرة، وإن كان قادرا على إغلاقها؟

أقدر أن هناك إيماء واضحا في عناوين النصوص - العناوين هنا ضرورات وليست اختيارات، أى أنها حتمية وليست عفوية - هو إيماء إلى التضاد.

التشتت في اتجاهين متعاكسين أى التضاد - فيما أرى - هو قانون مضمّر في النظم..

وهو تضاد يعكس تضاد الشيخ أو الجد - الذى نراه في النصوص إما مخاطبا وإما بضمير المتكلم - مع حيوية مشاعره وتحيرها، شأن اليفاعة لا شأن الكهولة أو الشيخوخة. فهذان صوتان يتبادلان مواقعهما فيصبح الخطاب مخاطبا، والعكس، ويغدو الشيخ صبيا، والابن يتماهى مع الأب، وهكذا في حركة متصلة دائبة محكومة في الغالب - ومفاجئة أحيانا - تلوح عندئذ غير ضرورية.

إن «نظم» المكان و«نظم الأسماء» يضمنان انغراسا في عقدها، و«المواقيت» التى هي زمن سيال متحرك نص يعتمد على الحفر والوشم الذى هو تثبيت أما «ارتواءات»

فهو النص الذى تظهر فيه الهامة - ويجرى التراث بأن الهامة هي الطائر الذى يخرج من هامة الميت، ويظل يصيح «اسقونى.. اسقونى» فهو نص الظمأ، أما لبد فهو نص الطير الرقيق الهفهاف الذى حطّ فوق قاعدة نافذتى.. أقرب تعثره في ظلامي يغيب زما أكون فيه صانعا أيامي بشوق الحب^(٤٠) بينما لبد في التراث هو آخر نسور لقمان بن عاد لأنه «لبد» فبقى لا يذهب ولا يغيب، وبينما نجد أن لبد في التراث هو الذى يطول به الأبد أى أنه هو الذى يصنع الدهر. فإن لبد القفاش على العكس هو الذى يغيب زما «يصنع» الراوى فيه «أيامه»، ولبد القفاش طير رقيق هفهاف، على ضد لبد التراث.

أما في نص «هو» فهناك «هى» متكررة: هي الشمس التى سماها العرب لما عبدوها إلهة، هي الشمس الحارة: الألوهة، هي الإلهة الحية العظيمة (عن ثعلب) وهى: إلهة اسم مغارة في الجزيرة.

وكذلك نجد أن «صوب» التى توحى بتوحد الاتجاه وسداد القصد إنما هي نص الأفراد عن الجماعة في شق الطريق نحو أهداف غير معروفة سلفا، بل إن أفراد «القبلة» هو نقيض لدلالة القبلة نفسها التى هي جماعية بالضرورة وبالتحديد.. «وحينما حل الصمت، كان كل واحد منهم يتخذ قبلة منفردا بها..»^(٤٢).

وهكذا، قس على ذلك، سائر عناوين النصوص.

هي عناوين - مثل عناوين الاتجاهات أو المواقع - نمزق - كما يحدث في «الشرك الأخير» وتظهر عناوين أخرى بدلا منها. فهى كلها إذن شرك «تواصل صحتها داخلنا»^(٤٣). وهى تيمة متكررة إذ كانت قد ظهرت قبل ذلك في «وريقات» حيث نجد عناوين متعددة ملتبسة هي في الوقت نفسه ليست عناوين على الإطلاق، بل شرك.

هذا التضاد - الذى هو قانون مضمّر في النظم ومضاد له كما أنه مضاد لنفسه في الآن ذاته - نجد

الإخفاء، في أحيان قليلة حقاً، ولكن نصاً بمثل هذا الثراء كان له أن يحجم عن ذلك.

إن القصيدة الخفية المراوغة المخيلة توجد هنا ولكنها سرعان ما تزول «أم أنها كانت بدايات» (٤٧)؟

وهل الخفاء هنا رديف للنسيان الذي ما يفتأ يظهر ويشغل النص؟

«أعاد إلى غرفته وجها قديماً نسيه... أياكون نسيانه راسخاً في داخله» (٤٨) أياكون الخفاء راسخاً في دخيلة هذا النص ومقوماً أساسياً له؟ نعم، بلا شك، ولكن السؤال يظل قائماً وضرورياً: إلى أى حد؟ ليس إلى حد الطمس، ربما، أليس كذلك؟

ومن ثم، فإن هذا النص قد يتحدى التأويل، في بعض مواقعه، على الرغم من كل نظم الأمكنة وكل نظم الأسماء. وبظل المفتاح مخبوءاً مهماً دائماً على أن تجلوه كلما عثرنا عليه بعد اختفاء (٤٩). وقد تسماس مداخل عديدة تقاربه، وعلينا دائماً أن نحاذر الدنو من أحدها.. مهما رأينا مغاليقها في تهيئها لأناملنا ومصاييحها في دوامها لأعيننا، إذا توحدنا مع المروى عنه في «ملاقاة» (٥٠)، ولنا أن نتوقع هنا أن هذا النص ليس إلا «مفارقة» أى «فراقاً» بين المروى عنه وبين أيامه العابرة التي لعلها لم تحدث قط ولن تأتى أبداً، وبين أسطر الشعر التي تقتنصه بأشراك من الحلم، وبينه وبين صوغ لهذا الشعر لعله لن يتأتى له قط.

ولا أحتاج للقول بأننى لا أقصد بالتأويل مجرد الإجابة السهلة عن سؤال عقيم: «ماذا يريد الكاتب أن يقول؟» أو «ما معنى هذا؟» إلى آخره، ولا أحتاج أن أقول أيضاً إننى لا أعتقد أن ثم معنى محدد - أو تفسيراً معيناً قائماً - هناك، ماثلاً قد اقتنصه الكاتب - أو عليه أن يقتنصه - و وضعه داخل كتابته بحيث يمكن

مصادقاً له في رحلة تبدأ من بيت مع أن الراوى لم يدخله، ومن مجاهر يرومها مع أنه يجهلها وفي أرض تدنو مع أنها غير رغبة (٤٤).

ولعل هذا التضاد هو نفسه تابع من غواية الإخفاء التي قد تستأثر بالراوى - السارد - الكاتب إلى حد يهزم غايته.

وواضح أن الإخفاء الجزئى تقنية قد تكون جذابة وشائقة ومثيرة، وأن السفور الكامل والعرى التام - فى فنّ القصّ أيضاً كما فى غيره - قد يكون منفراً أو مملاً على الأقل. ولكن أن تذهب فى قصد الإخفاء - حتى لو كان من غير قصد - إلى حد التعمية وإسدال سدف من الظلام لا سهل بل يستحيل أحياناً كشفها أو الحدس بما وراءها - هذا خطر محقق من بين أخطار أخرى.

«وجدت أيامك معه تغيب تتخلل الأقطار فى خفاء قديم» (٥١).

هذه تقنية تشفّ بطبيعة الحال عن رؤية هى فى جوهرها خفاء أسرار العالم والذات - وفى عناوين الكتاب أصلية وفرعية: السرائر والمكامن، ما يومئ إلى ذلك، بجلاء، ولكن الاستغلاق التام - أو ما يقاربه - يتربص بهذا المسعى، أحياناً، وقد يسقطه أحياناً، حتى مع معايشة النص واستقرائه مرة بعد مرة، كما ينبغى لكل فنّ جاد أن يستنطق وأن يعايش بل أن يعاش.

أن تحجم عينك عن النظر عما لا ترى (٥٦) يكاد يكون مستحيلاً، فعلة من المنشود أن تكفّ عينك عن النظر، أى أن لا تدع الأمور مباحة أو مستباحة مبذولة مكشوفة، ولكن كيف تكفّها عن النظر إلى ما لا يرى أصلاً؟ إلى ما لا يمكن أن يرى، سواء أحددت النظر إليه أم أحجمته عنه؟ إلى هذا الحد تذهب بالنص غواية

التراث العربى الثرة المدفأة، على تضاده مع هذا التراث بمعنى من المعانى، وتوافقه معه بمعنى آخر - وخاصة تراث الأسطورة العربية والصوفية ورصيد الشعر القديم - المتجدد أبداً - الذى لا ينفد.

ولكن استرفاده التراث، أو السقيا منه، لا استعارة فجّة منه، بلا إقحام ولا ترصيع، بل هو استيعاب حقيقى ومرهف الحس لما جاء منه للكاتب أو لما جاء الكاتب إليه من كنوزه فاحشة الثراء.

وقد رأينا كيف أفاد بمكر وخفاء من أسطورة لُبد، أو الهامة، أو ما ألهمته به زرقاء اليمامة فى نص «المستهى»: «لم يبق من زادها الموشك على النفاذ إلا الصياح بطول البلاد وعرضها: «زرقاء المدن أنا.. زرقاء المدن أنا».

وعلى طول هذه النصوص يتبدى لنا هوى الكاتب بالأشعار القديمة، والمخطوطات سواء أكانت عريقة أم محدثة، وولعه الذى يكاد يكون حواذيا بالقصاصات والتنقيب فى آثار الغابرين، كأنما ليحييها من جديد. إنه لا يهش من التراث هبشا ولا يسقط منه كتلا مصمتة إسقاطا فى بطن نصوصه ولكنه يتمثله - بقدر ما يتاح له ذلك - ويستوعبه ويستمعه بعد أن ينفخ فيه من روحه المعاصر الحدائى.

تبقي لى أن أعالج - على عجل نوعاً ما - مسألة المصطلح - المقترح الذى كنت قد طرحته بصدد أعمال منتصر الققأش وغيره، وكنت قد استلهمته من كتاباتى - حتى المبكرة منها - وكتابات بدر الديب ويحيى الطاهر عبدالله الأخيرة وغيرها من الكتابات، أقصد مصطلح «القصة - القصيدة».

أفهم إلى حد ما توجس الكثيرين من هذا المصطلح أو قلقهم منه، أو حتى رفضهم له، ولكنى لا أتصوره قيدا

«استخراجه» من هذه الكتابة، كاملا وسليما ولا شائبة فيه.

وما من خلاف فى أن العمل الفنى «يتصل» بمتلقيه اتصالا حميما مباشرا، ولا «يصل» إليه من الخارج، كما لو كان «موضوعاً» يُنقل إلى متلقيه، بل الخبرة الفنية تظل سرية - بمعنى من المعانى - وأحيانا عضوية، وفى كل الأحيان حارة وخاصة وغير متكررة، وبالبداهة غير نمطية.

«التأويل» عندى هو تذوقى - أنا وأنت وهو، كلاً على حدة، أو معاً - تذوقاً روحياً أساساً، وعقلياً بعد ذلك، ثم شراكتنا فى هذا التذوق أو ما يقاربه أو حتى ما يخالفه. وكدت أقول وقوعنا فى شراكه.

فإذا خيل لى أن هذا التأويل قد امتنع على، فماذا أفعل إلا أن أقول ذلك، أيضاً، ويبقى، فى كل حين، إثارة من العمل الفنى لا تمحى مهما استعصت على التفكيك، أو التعبير عنها، يبقى اتصال على نحو ما، على أحد مستويات التلقى أو على أكثر من مستوى، مهما وقفت أمامه غير قادر على «تأويله».

وليس تخدى «التأويل» - فى حد ذاته - بالمكروه، إن لم يكن على سبيل الإيجاب شيئاً مرغوباً بل محبوباً، ولكن مرة أخرى: إلى أى حد؟ ربما ليس إلى حد الامتناع، أليس كذلك؟

لن أتناول مسألة اللغة عند منتصر الققأش، باعتبارها ذلك، وحده، فأقع فى الهوة نفسها التى أخذها على كثيرين، فلا انفصال، بطبيعة الحال، للغة عن شحنتها، ولا شرح ممكنا بين الآنية ومحتواها. ولأن الطاقة التى تحفز هذا النص قوية وفعالة فإن اللغة التى تحمل هذه الطاقة متينة الأسر ومستمسكة بأواصرها وركينة متمكنة. وما من شك فى أن النص يمتح من ينابيع

أو بطاقة أو تصنيفاً محدداً ومحدداً، بل أراه علامة قد تلقى ضوءاً على تذوق أدق للعمل الفني، وإيماءة قد تكشف جانباً من هذا العمل.

وأفهم أيضاً، فهماً تاماً، أن كل فنان لا يجب أن يوضع في خانة مع غيره، ويؤمن في قرارة نفسه أنه متفرد وفذ ولا ينبغي أن يدرج مع آخرين - وقد يكون محقاً. ولكن «النوع» لا ينبغي تفرد من يندرجون تحته. كما لا ينبغي نوع «الإنسان»، مثلاً، تفرد كل إنسان، كلا على حدة.

وليس فيه بطبيعة الحال لا وصاية مزعومة ولا فرض مقحم.

وأفهم أن إساءة استخدام المصطلح - كما قد يساء استخدام أى مصطلح - وأن يطوّح به ذات اليمين وذات الشمال كما يقال، وأن يتخذ شعاراً مجرد شعار لأية رطانة شعرية أو أى انتهاك لروح الشعرية في القصّ، ليس لأن المصطلح بذاته فيه قابلية لإساءة استخدامه أو إساءة فهمه، بل لأنها مجرد «إساءة». فكم أسىء استخدام كل المصطلحات النقدية تقريباً، من أول الكلاسيكية إلى الرومانتيكية، ومن الواقعية إلى الحساسية الجديدة، وكل إساءة بحسابها! ولكنى لا أفهم الفور منه من جانب أصحابه، بل كنت أنتظر محاولة لتعميق مدلوله والحوار حوله.

وليس صكّ مصطلح ثنائى مثل «القصة - القصيدة» أو «قصيدة - النثر»، مادامنا بهذا الصدد، مجرد حاصل جمع بين طرفين متضادين، كما يقال كثيراً، وإنما هو على الأصح دمج وصهر ونحت مركّب وليس مجرد إضافة طرف إلى جوار طرف، بل هو معنى تخلق نوع جديد - أو مغاير للنوعين اللذين يتكون منهما المركّب.

فاذا أفيد من المصطلح فى مقارنة هويّة أكثر من فنان - مع التسليم، بداهة، ومنذ البدء - باختلاف

سمات كل فنان، وتغاير خصائص فنّه - ففعل ذلك مما يسهم فى إضاءة «تأويلنا» لكل فنان، مع تفرد.

إن استخدام مصطلح ما ليدل على مقارنة معينة ومحددة لنوع فنى لا يعنى أنه فضفاض أو أنه لا جدوى منه، بل على العكس يمكن أن يكون مؤشراً له دلالة فى طريق النقد، وليس عائفاً دونه أو مجرد تزيّد فيه.

أما روح الشعر الذى يخامر السرد فى القصة القصيدة بل يسرى فيها، يسرى كامناً وخفياً ولكنه جوهري، فهو من الأسرار التى لا تفض، ولا يمكن تعريفها أو تحديدها على نحو قاطع مانع جامع، ومهما اتخذ هذا الروح من أشكال وأجسام عند فنانين - وفنانات - على اختلاف مشاربهم ومذاهبهم فى الفن، مثل يحيى الطاهر عبدالله أو بدر الديب أو اعتدال عثمان أو محمد المخزنجي، فإن هذا الروح الشعرى يبقى هو المميّز لعملهم عن «القصة» وحدها، كما أن الإيقاعية - برائية أو جوانية سواء - هى التى تميز «القصيدة» البحتة.

وكما أصبح من العبث النقدى إنكار مصطلح «قصيدة النثر» الآن، فلعلنا بحاجة إلى تأمل جاد لمشروعية مصطلح «القصة القصيدة».

وما من حاجة - مرة أخرى - إلى تأكيد أن مثل هذا المصطلح - شأنه شأن مصطلح مقترح آخر هو «الكتابة عبر النوعية» - لا يعنى بحال إلغاء الأجناس الأدبية أو ذوبان الأنواع الفنيّة. ولعله قد يكون فيه إثراء لها وقدر أكبر من تحديد خصائصها.

لن أعود هنا إلى الإفاضة فى شرح هذا المصطلح المقترح، يكفى هنا أن أشير إلى تفرقة أراها أساسية بين «القصة القصيدة» على أساس غلبة السرد والقصد إليه، فيها، وبين القصيدة البحتة - بما فيها قصيدة النثر وهو مصطلح مازال خلافاً أيضاً - على أساس غلبة الإيقاعية والقصد إليها فى القصيدة - ويبقى أن القربى بين القصة القصيدة وقصيدة النثر تبدو فى بعض الأحيان وثيقة جداً

ينقلت الشعر في النص، لا بمعنى التسبب
والشطط بل بمعنى الانسياب، والانطلاق من إصر
الإسار.

ولكى أستعيد القيم النصية في (السراير) أشير مرة
أخرى إلى أهمية النص المكتوب - المحفور الموشوم،
وامتزاج البدايات والنهايات، والتضاد باعتباره قانونا ضديا
لتنظيم لذاته، وتبدد الهوية وتشتت العالم الداخلي
والخارجي، وتعدد مستويات القص، وغواية الإخفاء،
وتحدى التأويل، وانصباب ذلك كله في لغة راسية
الأركان وثابتة الوطائد.

ولكن إحدى هذه القيم نفسها: تعدد الاحتمالات
وتشتتها، أو الحيرة المستمرة وتمزق أواصر النص - هذا
قد يفضي بالنص إلى نوع من الجفاف أحيانا، نوع من
الاستغراق في السؤال حتى حد التورط في المتاهة
واستغراق المسالك. فليس «الجمع بين فضلات الأقمشة
الموصولة من أطرافها»^(٥١) أو الجمع بين شذرات الحياة
الموصولة بعضها بعضا، موقفا في كل الأحوال وإن كان
موحيا ودالا في معظم الأحيان. فهي «شخبطات على
الحوائط لم يرتكها ولم يمحمها»^(٥٢) وهو قانون التضاد،
والاستحالة. ونحن أيضا، أحيانا، قد نتعث بأشلاء أجساد
«النصوص»^(٥٣).

على أن نص السراير في تقديرى أكثر حميمية -
مع ذلك - وأكثر تواسلا مع منطقة السريرة الإنسانية
الداخلية الحية الجياشة، بعد أن كان النص في كتاب
القفاش الأول (نسيج الأسماء) أكثر غوصا وتغويرا في
الدفائن التي قد يجوز وصفها بالمقبرية أو الدفينة،
المنفصلة بحاجز ما عن الأخيلة النابضة وخلجات الروح
المتحيرة.

مما يزيد المسألة تعقيدا وإن كانت الحدود بينهما يمكن -
وينبغي - تبيينها.

ويجنح منتصر القفاش وخاصة في «طيور الآن»
و«مكامن» إلى ما يقارب قصيدة الشروان كان لا يتحد
بها. في هذه المقاطع تكاد السردية تختفي، وتكاد
الإحالة إلى حدث خارج النص تنعدم - وتلك من
خصائص الشعر البحث - ألا إحالة فيه إلا إلى نفسه،
فضلا عن الخفاء. وفي «لبد» على سبيل المثال، فإننا لا
تكاد نجد إلا نجوى متصلة لها إيقاعها دون سرد أو يكاد
- ليست هذه هي النجوى العاطفية الرومانسية
المعروفة، على العكس، هي على الأصح مسارة
واستمرار.

وفي «طيور الآن» لا تكاد نجد إلا الشعر بحثا
خالصا بين أفخاخ وأشلاء هذه المخلوقات الهائمة الساقطة
في الموت أو في القيد أو فيهما معا، والتوق إلى
الانطلاق. فهل هي طيور الأشواق الخفية المستسرة؟
شذرات من الحياة متطايرة. لا حاجة بي أن أقول إنها
ليست حياة فردية بل ربما كانت كل الحياة، وقد
تفتت وتشت لا يسلكها معا في سبط واحد إلا سلك
الشعر.

ويكاد الكاتب السارد الراوى أن يعترف بأن في
داخله شاعرا كامنا مكتوما - وربما مكبوتا مجحودا على
مستوى النظر النقدي من الكاتب إلى نفسه وليس على
مستوى سفور الشاعر عن ذاته في نصه: «أخذ يلومنى
على كتمانى كل هذا الشعر مع دأبه على الإيجاء به ..
قال: أنتم أيها الشعراء دوما تنكرون فضلنا. قلت: لست
شاعرا. ضحك: لا تخش غضبى. اغفر جحودك فقط
عليك أن تبوح، وتطلق إسارى من داخلك...» وينتهى
«نداء» بهذه الجملة أو هذه الشطرة: «وجوه لا تنتهى.
تومئ إلى بشعري المنفلت».

إننى أجد فى النصوص الأخيرة من
الكتاب، وهى التى تتسم بشعرية غالبية، ما يقارب
نشوة السعى إلى الحرية أو الانطلاق من كن
السريرة إلى سماء فسيحة، من غير قطيعة مع
السّر.

ومن ثمّ، فإن «السرائر» أرهف شعرية وأكثر حيوية
وأرق نسجا من «نسيج الأسماء».
النصّ يتلمس المكامن هنا بأنامل أكثر حساسية،
ويلقى عليها أضواء مخيلة ومترددة، حقا، ولكنها أضوا
وأقرب إلى السّعة والامتداد.

الهوامش

- (١) السرائر، منتصر القفاش، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.
- (٢) انظر: «آليات السرد فى القصة القصيدة»، إدوار الخراط، مجلة فصول، عدد ٣ و٤ المجلد ٨، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٩.
- (٣) نسيج الأسماء، منتصر القفاش، دار الغد، القاهرة، ١٩٨٩.
- (٤) السرائر، صفحة ٢٩.
- (٥) السرائر، صفحة ٣٠.
- (٦) السرائر، صفحة ٣٢.
- (٧) السرائر، صفحة ٣٣.
- (٨) السرائر، صفحة ٤٥.
- (٩) السرائر، صفحة ٤٦.
- (١٠) السرائر، صفحة ٤٧.
- (١١) السرائر، صفحة ١٤.
- (١٢) السرائر، صفحة ٤٥.
- (١٣) السرائر، صفحة ٤٨.
- (١٤) السرائر، صفحة ٧٤.
- (١٥) السرائر، صفحة ٥٦.
- (١٦) السرائر، صفحة ٢٦.
- (١٧) السرائر، صفحة ٦٥.
- (١٨) السرائر، صفحة ٧٤.
- (١٩) السرائر، صفحة ٧٦.
- (٢٠) السرائر، صفحة ١٧.
- (٢١) السرائر، صفحة ١٥.
- (٢٢) السرائر، صفحة ٢٢.
- (٢٣) السرائر، صفحة ٧٣.
- (٢٤) السرائر، صفحة ٣١.
- (٢٥) السرائر، صفحة ٢٥.
- (٢٦) السرائر، صفحة ٥٥.
- (٢٧) السرائر، صفحة ٥٦.
- (٢٨) السرائر، صفحة ٥٧.
- (٢٩) السرائر، صفحة ٢١.
- (٣٠) السرائر، صفحة ٢٣.
- (٣١) السرائر، صفحة ١٣.
- (٣٢) السرائر، صفحة ١٧.

- (٣٣) السراير، صفحة ١٦.
- (٣٤) السراير، صفحة ٥٧.
- (٣٥) السراير، صفحة ٢٢.
- (٣٦) السراير، صفحة ٢١.
- (٣٧) السراير، صفحة ٥٧.
- (٣٨) السراير، صفحة ٢٩.
- (٣٩) السراير، صفحة ٣٢.
- (٤٠) السراير، صفحة ٤١.
- (٤١) السراير، صفحة ٢١.
- (٤٢) السراير، صفحة ٧٠.
- (٤٣) السراير، صفحة ٨٦.
- (٤٤) السراير، صفحة ٥٥.
- (٤٥) السراير، صفحة ٤٨.
- (٤٦) السراير، صفحة ١٤.
- (٤٧) السراير، صفحة ٤٨.
- (٤٨) السراير، صفحة ٥٥.
- (٤٩) السراير، صفحة ٢١.
- (٥٠) السراير، صفحة ٢٦.
- (٥١) السراير، صفحة ٣٤.
- (٥٢) السراير، صفحة ٣٤.
- (٥٣) السراير، صفحة ٥٦.

أبعاد اشتغال الزمن

فى رواية «مساء الشوق»
لشعيب حليفى

إدريس قصى



-١-

مقولته تدل فى مدار كونى وحضارى يخص كل البشر
وبينهم جميعا ، لم يعد التفكير فيها محصورا فى دائرة
الفلاسفة وحدهم دون سواهم . ومن ثم عرج عليها ،
كذلك ، النحويون والبلاغيون واللسانيون والأدباء فغطت
أبحاثهم أهم جوانبها ورصدتها كتاباتهم من كل
المناحى ^(١)

كان الفلاسفة هم أول من خاض فى مقولة الزمن
وتناولها من زاوية بالغة التعقيد والتجريد . فى محاولة
يائسة لتحديد لها ، بدءا من اليومى وانتهاء بسائر
الموجودات . واتسعت دائرة البحث والتقصى لتشمل
مجالات عدة متشعبة المنطلقات . على أنه فى مرحلة
لاحقة ، شكل واقع اللغة نقطة انطلاق موحدة لسائر
الخطوات فى هذا الاتجاه بحيث درجت جل التنظيرات
على إقامة قياس تعادلى بين الجهات الزمنية الثلاث
للفعل و الزمن الفيزيقي ؛ فدرج تقسيم كل منهما إلى:
ماض وحاضر ومستقبل .

اقترن مفهوم «الزمن» ، كما هو الشأن بالنسبة
للموت ، بقوة خارقة ومضنية أرقت الإنسان وأخذت من
تأملاته الحيز الكبير منذ أقدم العصور إلى الآن . ولم
تخل نظرة تأملية للحياة والطبيعة ، فى هذا العصر ، من
رصد هذا المفهوم لكونه يجتمع بين التشابهات
والمتناقضات ، يوحد بين السكون والحركة ، بين الوجود
والعدم ، المعنى واللامعنى ، الشعور واللاشعور ، الديمومة
والفراغ .. وكل ما يشير فى النفس الإحساس بالعجز
أو القوة والرغبة فى إيقاف مسلسل التحلل والتناهى
ويسعت على التجدد والدوام ، حتى إن تأمل المشكلات
الفلسفية قد اقترن بتأمل الزمن ليس بوصفه مفهوماً
فقط ، ولكن وحدة وجود ، وأصبح هاجس الفلاسفة ،
تبعاً لذلك ، هو البحث عن حدوده والإمساك بأطرافه
وتبيان أشكال نمثله وأنماط الإحساس به من بلد إلى بلد
ومن عقل إلى عقل ومن حضارة إلى أخرى . ولما كانت

الحدث وتعين زمنه ، وهذا الفهم يتم عن تصور طبيعي صرف ناجم عن تجربة الإنسان الحياتية وتأمله لسنن الطبيعة حيث توالى الليل والنهار وتتابع الأيام والشهور وتعاقب الدورات والفصول ، وغير ذلك من الظواهر التي استثمرها الإنسان مؤشراً لقياس الزمن^(٣) . وقد قادهم هذا التصور الضيق إلى تقسيم الزمن إلى لحظات ثلاث مطابقة لصيغ الفعل . وعليها سارت جل الدراسات النحوية البلاغية للأسلوب . قال سيبويه : « فأما الفعل فأمثله أخذت من لفظ أحدات الأسماء وبنيت لما مضى ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن ولم ينقطع »^(٤) ليحدد الزمن ثلاثة أقسام بنيت بحسبها الأفعال :

١- الزمن الماضي : ويقابله قوله : « لما مضى » .

٢- الزمن المستقبل : ويقابله قوله : « لما يكون ولم يقع » .

٣- الزمن الحاضر : ويقابله قوله : « لما هو كائن لم ينقطع » .

ولما كان الزمن من لوازم الفعل الأساسية ، ومن أهم مقوماته ، وكان من الضروري أن يكون للفعل وظيفته للتعبير عن أقسامه ورصده بصيغ وتراكيب مناسبة له على نحو ما ذكر سيبويه ، فإن أغلب النحاة واللغويين العرب قد وافقوا على هذا التقسيم الثلاثي^(٥) ، رغم أننا نجد من بينهم من يكفي بقسمين فقط : جهة الماضي وجهة الحاضر والمستمر للدلالة على المستقبل .

بيد أن الأخذ بهذا الفهم ، لم يخل من نتائج سلبية ، حيث سقط بعض الدراسين المعاصرين لأسلوب الرواية في شرك هاته النظرة الأحادية الثابتة ؛ إذ نجد أن أحمد الشايب في كتابه (الأسلوب : دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) قد ذهب إلى تفسير حركية الرواية وحواريتها معتمداً على قياس نسبة الصفة إلى الفعل قياساً كمياً لا يراعى سوى صيغة الفعل وغير

غير أن هذا التمثل المعرفي التقليدي نفسه لمقولة الزمن كان محفزاً كافياً دفع اللسانيين المعاصرين إلى تجاوزه نحو تكوين تصور جديد عنه وبدليل له يسائر مستجدات العلوم والإنجازات الجديدة التي حققها التفكير الإنساني في شتى المجالات . بيد أن إقرار العزم على القطاع النظري مع التصور الفيزيقي التقليدي المتوارث للزمن لم يقتصر على اللسانيين وحدهم ، وإنما عرف امتداداً واسعاً كان للروائيين نصيبهم الأوفر منه .

وبما أن مقولة الزمن قد حظيت ، منذ هذا الوقت ، باهتمام كبير أفرز إرثاً عريضاً وتراكماً في الأبحاث متشعب الأصول والمنطلقات لا يمكن القيام بردم كاف له كما أنه ليس غايته الآن ، فإننا سنكتفي بتقديم بعض الإشارات التي تسعف في تكوين صورة أولية عنها (مقولة الزمن) لتيسير ولوج عالم النص قيد المقاربة .

٢- كان النحاة العرب ، تماشياً مع الأسس المعرفية التي تحكمت في توجهات التفكير العربي آنذاك ، بالنظر إلى الشيء في جزئياته واستمراراً لنهج اللغويين في جمع اللغة وتأليف المعاجم ، مركزين على اللفظة المفردة وأسماء المواضع ، هم آخر من تشبث بالدلالة التضمنية للكلمة . ومن هذا المنطلق ، دأب اللغويون والنحاة معاً على وضع القواعد الصوتية والصرفية والنحوية والأسلوبية والدلالية على أساس ما توفر لديهم من الشواهد اللغوية العريضة والمتنوعة بتنوع مصادرها ، فقصوا بالقياس عليها في جل القضايا التي تعترضهم اعتباراً منهم بأن ارتقاء اللغة ينجلي ، في بعض أوجهه ، في الدلالة على الزمن سواء في صيغ الأفعال ومشتقاتها أو فيما يخص الألفاظ والأدوات ، أو فيما يتعلق بالتعابير والأساليب المختلفة ذات الصلة الوثيقة بالجميل والتراكيب اللغوية^(٦) . وكان من نتائج هذا التوجه أن تمسك أصحابه بالنظر إلى جوهر الفعل من وجهة الصيغة التي يوجد عليها ؛ فقسموه إلى عقلية ومنطقية كما رده إلى أقسامه الأساسية الثلاثة : الماضي ، المضارع والمستقبل^(٧) قولا بأن الصيغة توازي

خدامها يبحث له عن مساحة فيها. وأكثر من ذلك ، فقد عرف القرنان الأخيران نزعة شك واسعة ، فلم يعد يقبل كل شيء كما هو أمراً سهلاً. وقد تغذت هذه النزعة بالانتقال المفاجئ من المطلق إلى النسبي ، وأضحى تغيير النظر في كل شيء أمراً وارداً وممكناً في كل حين ، حيث كانت اللغة أول ما حظى بقسط وافر من هذا التحول من خلال التجلي الواضح للثورة العميقة التي شملت كل قضاياها بدءاً باكتشاف اللغة السنسكريتية ، مروراً بثورة سوسير اللسانية التأسيسية ، ووصولاً إلى إضافات وإنجازات الأبحاث المعاصرة الراهنة .

ومن خلال هذا الأفق الجديد ، أعادت اللسانيات مساءلة مقولة الزمن بكيفية جذرية . إذ انطلق اللسانيون من أوجه عديدة وتصنيفات دقيقة لتحديد هذا المفهوم . وتجد أنها ارتكزت كلها على اعتبار التقسيم الثلاثي السابق : ماضى ، مضارع ، ومستقبل ، تقسيماً مبهماً غير مقبول بحجة أن إجراء أى تقسيم طبيعي للزمن على اللغة يعد إجراء زائفاً وغير منطقي .

١/٣ - ويعتبر بنفست من بين أهم اللسانيين الذين أفردوا للزمن أعمالاً خاصة في كتاباتهم كما هو الحال بالنسبة لكتابه (قضايا اللسانيات العامة) حيث شرع في تحديد الزمن بمناقشة التصور التقليدي له ، ففرق بين مفهومين مختلفين له مميّزاً الزمن الفيزيائي الطبيعي العام « ومحدداً إياه بكونه زمناً خطياً ممتداً إلى ما لا نهاية ، ليس له صورة محددة ، وغير متساوي الإدراك لدى جميع الناس وربما لدى الفرد الواحد في لحظات متباينة . وفي مقابل هذا الزمن أشار إلى الزمن الحدسي محدداً بأنه زمن الأحداث كما تتحقق في الحياة الجارية خارجاً عن حكم الذات الفردية وتجربتها ، ولا يمكن إرجاعه لها . غير أن بنفست نفسه لم يقبل الاكتفاء بهذه النظرة الازدواجية للزمن التي تقسمه إلى داخلي وخارجي ، ذاتي وموضوعي ، فأضاف فاعلية أخرى يمكنها أن توجد بين الزمنين السابقين . وهي ما أسماه

مهتم بجهة الإرسال في السياق ولا حتى في الجملة كأصغر حد للملفوظ ^(٦) . على أن هناك بعض الأصوات التي حاولت تخلص المنهج اللغوي من سيطرة الاتجاه العقلي التحليلي ففرقت بين ثلاثة أنواع زمنية :

١- الزمن الفلسفي .

٢- الزمن الفلكي .

٣- الزمن اللغوي ^(٧) .

وفضلاً عن ذلك ، هناك من لم يكتف بهذا التمييز ، نجد تمام حسان يميز بين الزمن اللغوي ، بين مفهومين :

١- الزمن الصرفي .

٢- الزمن النحوي .

حيث حصر الأول في وظيفة الصيغة المفردة ^(٨) وحدد مهمة الثاني في وظيفته في السياق « وتؤديها البنية الفعلية ^(٩) ، أما إبراهيم السامرائي فقد ذهب ، في كتابه (الفعل زمانه وأبنيته) إلى أن بنية الفعل ، بمختلف أوجهها ، من المستحيل أن تعبر عن أقسام الزمن كلها « وإنما يتم التعبير عن الفعل من خلال السياق ، حيث يقول :

«إن بناء (فعل) وبناء (يفعل) لا يمكن أن يدلّا على الزمن بأقسامه وحدوده ودقائقه ، ومن هنا « فإن الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغة ، وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة . فقد تشتمل على زيادات تعين الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة ^(١٠) .

٣- وهكذا ، ما انفك هذا المفهوم يتغير ويتقلب بين شتى التصورات من فلسفية وعقلية أو ميتافيزيقية ومجردة ولغوية ولسانية وأدبية. فبعد أن كانت كل العلوم تابعة له ومقيدة بأحكامه ودلالاته « غدا الآن ، هو

٣ / ٣ - أشار ريكاردو ، من خلال تمييزه بين زمن السرد وزمن القصة ، إلى ثلاث خصائص علائقية للسرد :
أ - يتميز الحوار بنوع من التوازن بين المحورين : القصة والسرد .

ب - يتميز الأسلوب غير المباشر بالتلخيص حيث يختل التوازن فتسرع وتيرة السرد .

ج - يتميز التحليل السيكلوجي والوصف ببطء سرعة السرد .

وتقترن كل حالة من الحالات الثلاث السابقة بسمات وتجليات تابعة لها ، من حذف ووقف وقطع ورجعات والتفاتات وانتظارات وتروقات واستباقات (١٣) .

ومن المنطلق نفسه أشار ميشيل بوتور ، في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة) إلى ثلاثة أزمنة للرواية وحصرها في :

أ - زمن الكتابة .

ب - زمن المغامرة .

ج - زمن الكاتب .

وتتميز هذه الأزمنة بكونها نسبية ، لا يمكن اختزالها إلى زمن واقعي ، كما أنه لا يمكن تقنين أشكال تفاعلها ، بحيث من الممكن أن تتقلص مسافة أحد الأشكال إلى حدود دنيا فيما تمتد مسافة الآخر إلى ما لا نهاية ، كما نستشف من إشارة رولان بارت أيضا حيث يقول : «السرد واللغة لا يعرفان سوى زمن سيميولوجي ، أما الزمن «الحقيقي» فهو وهم مرجعي أو «واقعي» (١٤) .

٤ / ٣ - وفي الأفق نفسه أيضا ، أشار جبرار جنيث ، في كتابه (خطاب الحكى) إلى أن زمن القراءة هو الزمن الحقيقي الذى يجعل كلا من زمن القصة وزمن الخطاب واردين . ومن ثمة ، فإن زمن النص السردى ، فى نظره ، لا زمنى ، إنه ممتد ، وربما غير موجود .

ب - «الزمن اللساني» حيث قال : «بواسطة اللغة تتجلى التجربة الإنسانية للزمن ، والزمن كما يبدو لنا يمكن اختزاله فى الزمن الحدى أو الفيزيائى» (١١) ، ومن هذا الجانب يوحد بنفست بين الزمن واللغة ، وبشكل أدق بين الزمن والكلام ، مادام الأول شديد الصلة بالحاضر وبلحظة تحقق الثانى . وبهذا التركيب الجديد استطاع المزج بين النظر إلى الزمن الفعلى الناجم وزمن الخطاب المحتد الذى هو الكلام ، حيث يتم ترهين كل حديث عن الماضى وجعله معيشا فى الحاضر ساعة التلطف .

والواضح أن نقل بنفست الحديث عن الزمن من الزمن الحدى الفيزيائى إلى الزمن اللساني ما هو فى أحد أبعاده ، سوى فسح المجال نحو ولوج عالم خاص من اللسان يقتزن بعالم الكتابة ، حيث يركز الحديث على تفصيل الحكى والخطاب ، ومن ثم يقيم تمييزا نوعيا بين زمنى الموضوع الجديد مبرزاً أن الزمن فى الحد الأول ، يتم تقديمه بشكل تلقائى حر ؛ إذ تتم حكاية الأحداث كما وقعت فى زمن ما دون أن تخضع لإرادة الذات المتكلمة . فى حين أن تحقيق الحد الثانى منه مشروط بذات وسيطة ورهين بقصديتها الفكرية والعاطفية والانفعالية التى تتحكم فى اختيار أزمنة الفعل باعتبارها مؤشرات تمييزية للخطاب عن الحكى .

٢ / ٣ - وقد بات استناد بنفست هذا على حاضر الخطاب لرد التصور التقليدى للزمن منطلق جل التصورات التى اهتمت بالتفطيم المقولى للزمن بعده ، ذلك ، أننا نجد «آلان روب جرييه» ، فى كتابه (من أجل رواية جديدة) ينكر أى تماثل أو تماه بين الزمنين : الروائى والواقعى ، فيؤكد أنه ليس هناك سوى زمن واحد هو الحاضر وماعده من ماضى ومستقبل ، فليس له وجود (١٢) ، وهو التصور نفسه الذى سار على هديه كل من جان ريكاردو وميشيل بوتور من خلال تعرضهما لتجليات الزمن فى العمل الروائى :

ويخلص جنيت ، في معرض حديثه هذا ، إلى دراسة زمن القصة والحكى من خلال ثلاثة مستويات :

أ - الترتيب ← تسلسل الأحداث

ب - المدة ← ديمومة الأحداث

ج - التواتر ← تفاوت القص والحكى أو

ازدواجيتهما (١٥).

٥/٣ - بيد أنه ، إذا كان تودوروف يوافق ، إجرائيا على تقسيم ثنائى للزمن : زمن مجازى «تخيلى» وزمن حقيقى «واقعى» ، ثم يقر بأن هذا التقسيم مشروع ، فى الدراسات السردية ، وأنه لا اعتراض عليه ميدئيا ، فإنه يرى مع ذلك أن المسألة لا تخلو من مشكلة ؛ إذ من المنطوق أن نعكس كل ما بنيناه عن تصور الزمن فى القصة وفى الخطاب ، لأنه يرى أن زمن الخطاب « من زاوية مغايرة » زمن خطى . فى حين أن زمن القصة هو الزمن متعدد الأبعاد . ذلك أنه فى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى فى لحظة واحدة ، بينما تخضع ، فى الخطاب ، لترتيب يجعلها تأتى الواحد بعد الآخر (١٦).

والخلاصة التى يمكن الخروج بها ، من خلال هذا الرصد الوجيز لما قام به بعض الباحثين بخصوص تجليات تفاعل أوجه وأشكال الحكى والزمن « هو أن التقطيع المقولى للزمن ، فى النص الروائى ، ليس تقطيعا اعتباريا وليس واقعا » وإنما كل لحظة فى النص تعد لحظة لازمنية ولا يمكن قياسها عبر توالى الأحداث كما لا يمكن ربطها بلحظة تاريخية «خارج نصية» مهما حاول الباحث بأن يمين مفاصل النص ومهما تعقب سيرورة الزمن ، لأنها نظل دوما سيرورة مفترضة وقابلة لاحتمالات النشاط ذهنى التخيلى أو التحليلى المعقد.

وأخيرا ، إذا كان جنيت قد وضعنا أمام إمكانات ثلاثة (المستويات السابقة) لمقاربة الزمن ، فى الرواية ، الأول والثالث : الترتيب والتواتر على اعتبار أن الأول

يمثل الحكى فيما يبرز الثانى الخطاب . ذلك أننا نرى أنه إذا كانت الرواية الجديدة قد وضعت الزمن فى أبعاد متعددة ، متوسلة شتى التقنيات السردية الحديثة ومعتمدة تنويعات حكائية جديدة استلهمت المقاربات السردية والسيمائية المعاصرتين على الخصوص « فإن رواية (مساء الشوق) لشعيب حليفى ، مثلها مثل بعض الروايات المغربية التى أسست جدة نوعية فى التعامل مع الحكى المغربى والعربى من حيث الحكى والتجريب ، (لعبة النسيان) لمحمد برادة على سبيل المثال ، لم نكتف بذلك فقط ، فلم تقتصر على جعل الزمن مجرد عنصر أو مكون روائى فارغ من أى دور ، مما يجعله معطى أفقيا لا ينهض بأية وظيفة فى نسق القصة وتفسير سنن الخطاب ، وإنما عمدت إلى جعله - على العكس من ذلك - مقولة بنائية وعمادا لهيكل الحكى ووظيفية المحكى ، وخاصية أساسية من شأنها توحيد الخطوات السردية والتخييلية أولا ، وتوجيهها رأسا نحو تفاعل حقيقى بين القصة والخطاب ثانيا « حتى إنها لتصير فى النهاية ، تيمة رئيسية فى غياب حدث قار يؤطر محكى الرواية . وبذلك ، نكون قد تمكنت من الإفلات من التوظيف الجبرى ومن شرك الحضور السلبي لهذا المكون المعقد الذى يعد الجسر الناظم لباقي مكونات الخطاب الروائى . ذلك أن هذا المفهوم (الزمن) علاوة على علاقته إلى جانب باقى المكونات السردية التى تشكل عالم النصوص الروائية عامة - قد أضحت فى رواية (مساء الشوق) جسدا تنكب فيه ووفقه هواجس الحكى ونبضات الخطاب كلها ، ومن ثم كان عبارة عن فسيفساء وألوان للوحات تنتظم فضاءات الرواية بكل مشاهداتها وفصولها ، وفى أهم تحولات الخطاب ومصائر الشخصيات ، فى إيقاعها اليومى ، فى صراعها الحى ، فى رحلات العيش المؤلمة ، فى مواجهة سلسلة الإحباطات والخيبات ومواجهة المساءات المنهجة ضد شوقها وحققها فى العيش الكريم ، كما يقول الراوى :

الأفراح وعلامات البؤس بين الآباء والأبناء والأحفاد إلى أن حالت عذاباتها المتكررة دون بزوغ فجر الشوق .. يقول محمد بحرى :

«ثلاثة أيام كانت كافية لأتسرب الألم بكل جوارحي . نعم . ثلاثة هي فى الأصل ثلاثة أزمنة انظفرت بمفارقات لها لون السخام .. بارتباكات عظيمة ستجعل أفئدة صلبة ترخّ لسنين بعيدة » وتجعل آخرين يرتاحون لزمن فى ارتياب كأنهم أنجزوا أمرا تاريخيا كان لا بد أن يقع بالقوة حتى أستطيع الاستيهام هكذا أدون الارتباك من موقع ساكن» (ص ٨) .

من هذا المنطلق ، يمكن أن نضع للزمن ثلاثة أبعاد تتكون من ثلاثة مستويات تتدرج من زمن الآباء إلى زمن الأبناء فزمن الأحفاد ، حيث تحتل أفانيم الخيبة والموت ثابتا مشتركا بينها جميعاً مهما اختلفت فضاءات وجودها وعيشها ، وتجدرت أو تعطلت عطاءاتها وكثر الحديث بشأن حقوقها وضمائنها كرامتها . وهى كلها ، كما يبدو ، ثلاث مراحل لثلاثة مستويات من الصراع وكسب رهان الحياة وتمكين الذات من حق الوجود فى صيرورة اجتماعية موبوءة بالمساءات والعتمات المظلمة الأليمة :

١- مستوى الخيبة ← رحلة الآباء ← حكاية الكراب .

٢- مستوى الصراع ← رحلة الأبناء ← حكاية محمد بحرى .

٣- مستوى التردى ← رحلة الأحفاد ← حكاية نعيمة + إسماعيل .

وإذا كان المستوى الأول يكاد يندرج ضمن لحظة تعب جسماني وألم نفسى وخيبة مصير لدى الآباء فى غياب أية إشارة صريحة مناسبة لشكل حضور العضو السالب مصدر الخيبة (القائد ، الدرك) ومن حيث حضور سفلى هش ، فإن المستويين : الثانى والثالث

«لوحاتى المحقونة بالعرب والرهانات . مثلما هى عمر جيل آخر اختار معى الدخول للنفق» (ص ١١)* فهى : «مسرحية كبيرة تتناول على خشبتها الأرضية أجيالا مولعة بالتقليد والتسخ» (ص ١١) فـ «لماذا لا تكتب عن مسوخ الألوان؟ عن عمق الزمن .. وانفلات المشهد من الإطار ..» (ص ١٧) .

-٢-

بقدر ما تبدو مقبولة الزمن « فى رواية (مساء الشوق) لشعيب حليفى سهلة الإمساك ، بقدر ما تستعصى على المعالجة وتنفلت شبكتها المعقدة من التعليب والتأطير ، برغم التكثيف الذى يطبعها سرديا وبفضل عمل التخيل أيضا . غير أن الإحساس بتلك الصعوبة سرعان ما ينزاح ونحن نضع اليد على مؤشر زمنى يكاد يكون الجذر البنائى الموجه لعنصر الزمن فى الرواية ، حيث نجد أن اللفظ «ثلاثة» يتكرر بنسبة عالية مقرونا بصيغة من الصيغ الدالة على الزمن كما يبدو من قول الرواى فى بداية الرواية :

«ثلاثة أيام من شهر أبريل فى السنة الأخيرة من العقد الساخن ، داخل فضاء يتجرع الزمن بالمرّوت ، تتصادى فيه مصائر شتى تشذر أسى وألما أزليا ، حكايات تنسج من الشوق المرتبك .. فى مساءات تداعت من ضجر ، بعنف واضح» (ص ٣) .

ليظهر أن الزمن إيقونة حاملة لجسد الإنسان وورث تتجمع فيه وحوله علامات التعب والألم ، مما يجعله صورة حقيقية لكيئونات حية معذبة تساوت فيها حظوظ

(*) سأكتفى بذكر رقم الصفحة عند كل استشهاد دون ذكر اسم الرواية .

ينقلان المحكى من مشهد تاريخانى إلى إيقاع تاريخى ، يتجسد فى المستوى الثانى فى شكل صراع اجتماعى لدى محمد بحرى الابن وزوجه يامنة النبيل من حيث تملكهما لوعى سياسى ناضج وبفضل إصرارهما على ممارسة نقابية متميزة ، دفاعا عن حقوق عادلة وتصديا لكل أشكال العنف التى تتجلى فى المستوى الثالث ، فى بؤر التردى الأخلاقى والاجتماعى وفى غياب المناعة الدفاعية والقدرة على المواجهة لدى الأحفاد (نعمة : الدعارة) و (إسماعيل : التسكع) ليزج فى السجن فى غياب الأب محمد بحرى الشهيد .

«الحقيقة كما أفهمها ، فى هذا الفضاء ، هى الصواعق المكتملة التى تلتقط المصائر . فتعجن أزمنتها الثلاثة فى زمن منحسر . الحقيقة اللامكتملة ... تخيرنى وتخلق الشوق بطقوس . للشوق - كما للإنسان - فصول وأحكام ومساء الشوق غير ظهيرته « بل هو رحلة أخيرة للرغبة المترنحة كمحراث يبحث عن الفرق فى الصلب . مذعور من يد خلفه تذرو شيئا يشبه الزعفران .. كذلك رحلة الكائن» (ص ٨) .

على أن ما يضيف مصداقا أكيدا لهذا التقطيع الممكن لمستويات اشتغال الزمن فى (مساء الشوق) كونها تنبه إلى انفلات اليومى داخل النمط الواحد كما هو الشأن بالنسبة لخميس الطبل الذى قتل القائد فى محور الآباء وانتحار إبراهيم الفتوى ونخاذل إدريس فى محور الأبناء وخيانة بهاء فى محور الأحفاد إذ يقول الرواى بشأن إبراهيم :

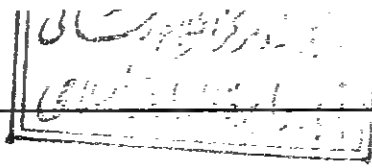
«لم يحتمل طاقة فوق جراحاته فانتحر بتقطيع شرايين يده . كان حاد التفكير ، متسرعا فى كل شئ لم يألف أن يحيا مقطوعا عن الحياة فى جبل معزول» (ص ٢٤) .

وهو ما يعزز إحساس الرواى ببذرة التناقض والخلل الممكن الذى من شأنه أن يكسر نضارة الأشياء ويؤكد نسبيتها وأخيرا تجريبيتها على صعيد الكتابة الروائية

وهكذا يمكن أن نتبين المعالم الأساسية لتلك الصورة الزمنية ، فى الرواية ، من خلال الجدول رقم (١)؛ حيث تعدد أشكال الحضور والإدراك والوعى والممارسة ما بين حل فردى وجماعى وما بين ذاتى موضوعى ، وبين طبيعى واجتماعى - سياسى ، وما بين وعى سالب لاواع ومنفعل وأخبر موجب ذهنى ، تأملى واع وفاعل بشكل تلقى إرغامات العنف ومضاعفات تناهد نمط الوعى وحجم الممارسة الدافعة ، الشئ الذى يؤكد أن التمايز بين مقومات المستويات الثلاثة ليس تمايزا سطحيما مادام أنه يجاوز الرواسب الأنطولوجية الجاهزة لمختلف مراحل حياة الإنسان إلى مغايرات أساسية تقصد إنتاج معرفة بأشكال الإحساس والتفاعل تلك ، كما تنبض بها سائر القرائن السردية . المؤسسة لمسارب رحلات المحكى بحسب تعبير الرواى قائلا :

جدول رقم (١)

المقوم الزمنى	الجيل	الحضور	الإدراك	الوعى	الممارسة	المصير	الفاعلية
الأول الثانى الثالث	الآباء الأبناء الأحفاد	عضلى فكرى جسدى	حدسى تأملى لاشعورى	نفسى سياسى اجتماعى	مصالحة صراع استسلام	خيبة استشهاد موت ، مرض	- + -



يتضح « إذن ، أن في غياب أى حدث رئيسي يؤثر القصة، نوعاً من تفجير المفهوم الكلاسيكي للحدث ولأبعاده، حيث أسندت وظيفته إلى فضاء الشخصيات ومانقوم به من أفعال وتكتشفه من أنماط الوعي والمعرفة ذلك، أننا نجد الحدث يقتصر في الزمن الأول، بحرف متقاربة تتوزعها طقوس سمر وعبت ويوحدها شوق واحد ينتظم جميع مسار الحياة في الحي بعد رحلات مضنية وراء رغبة العيش:

«يلعبون الورق حتى الحادية عشرة ليلاً، بحر من الأشواق وسط المكان بخائضه الذي يوهم بالتداعي» (ص ٤١).

«ضحكات للقدر المتبقية كانت أصغر بكثير من ضحكات شبح وحد الزئبق في حب الفضاء» (ص ٣٩).

«أصبح الخوف كجزء من أعزائي مثل الكبد والقلب...؟ أنا أستأهل كل هذا، بل نحن كلنا نستأهل عيشة الكلاب في هذا الزمان ديال المخزن» (ص ٤٣).

أما في الزمن الثاني، فبرغم الوضوح الجلي لفعل الإضراب، فإنه لا يمكن أن يعتبر حدثاً مركزياً مستقلاً لأنه ظل رهين قوتين دافعتين لهما حضور قبلي وبعدي: قوة الماضي الحميم ورغباته الدافعة ومحفزاته على إثبات النبوة والصراع والتحدى، والقوة الثانية، قوة الآتي المتجمعة في الحلم الشهيد الذي لم يكتب له التحقق والمستقبل المغدور في أزقة المدينة الفاجرة ودهاليزها البئيسة حيث يصير «الماضي برمته هو صدى هذا الراهن بكمائته الموجلة» (ص ٢٦)، وحيث يمحي الحدث أمام التمرحل الدقيق للأزمنة الثلاثة.

وهكذا، لا تكون رواية (مساء الشوق) قد عمدت إلى تكسير الإيهام بوحدة الحدث « عبر تحوله إلى عتمات وتنوعات متشرة في كل تلفظ ولاصقة بكل

لتصنيف إلى تكسير باقي مكونات الحكى واللغة في مسرود الرواية الجديدة مستوى آخر يمكن أن نصلح عليه بتكسير الموقف داخل البنية الواحدة ، يقول خميس الطبل « بعد طعنه للقائد : «هل لأنني جزء من حضارة السبسي والبندير لا أقدر إلا على الصمت والتصفيق» (ص ٤٨) . ويغري هذا المبدأ الجديد في التعامل مع المحكى العربي ، عدم وجود حكاية مركزية ، حيث يغطي الحكى عدة حكايات تتوزع ثلاث لحظات أساسية في الرواية وتحكم فيها خطة سردية دقيقة ساهم في إنجاحها موقع الرواي الذي :

١- ينتمي إلى اللحظة الوسط .

٢- هو شخصية وراو في الوقت نفسه .

٣- يروى من داخل عتمة القبر .

الشيء الذي مكنه من التحكم في صياغة حدود التداخل بين الواقعي والتمثيلي ، الماضي والحاضر ، وساعده على أن يكون جسر تأمل الآتي والمصيرى وقراءة بعض ما يخفيه المستقبل من خلال التفاته إلى سجل الآباء ورصد ليومياته الشخصية معاً .

ولعل اشتغال الزمن بهاته الطريقة متعددة الأبعاد هو ما جعله يتتبع تحولات الحكى عبر رسم مشاهد وسرد حكايات تدرج في عمقها وفي خلفيتها ضمن صيرورة واحدة ظلت مفتوحة للتفاعل والتأثير في توتر سردى ، وتخيلى ومعرفى جد مكثف:

جدول رقم (٢) :

الحكاية \ الزمن	زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
- الكراب بحرى	- محمد بحرى	- نعيمة	
- خميس الطبل	- يامنة النبل	- إسماعيل	
- نعيمة خميس	- إبراهيم الفتوى	- بهاء	
- الشيخ فنوال		- إدريس	
- عمر لفرم			
- حمان باع النخال			

بحيث يمكن أن تتبع تغير بنى الوعي باعتبار محاور أنماطه انطلاقاً من الوعي الحسى فالسياسى ثم الاجتماعى على الشكل التالى :

وعى حسى ← وعى سياسى ← وعى اجتماعى

مصالحة ← صراع ← استسلام

الم ← استنهاد ← تردى

على أنه يرغم التقارب الظاهر بين الزمن الأول (المصالحة) والزمن الثالث (الاستسلام) ، فإن لكل منهما عناصر تكون خاصة سواء من حيث الفضاء ، أو الاسم أو المهنة ، أو القيم أو الممارسة .

الزمن الحسى : (البساطة ، الألفة ، المحبة ، الإنجاب ، المصالحة ، الفضل ، الغيب ، التعب ، الصبر...)

الزمن السياسى : (النبوة ، النضال ، الحب ، الاعتقال ، الاستنهاد ، التأمل ، المعرفة) .

الزمن الاجتماعى : (الخدعة ، المكر ، الطرد ، التشرد ، الدعارة ، السرقة ، السجن ، المرض ، الموت...)

وهى أزمنة تكثف فى عمقها صورة واضحة عن صيرورة أنماط وعى قائمة تناظر صيرورة صراع دائر بين قطبين طبقين لكل خلفيته الاجتماعية وهدفه التاريخى. بيد أنه إذا كانت خلفية أحد الطرفين ثابتة وقارة بحكم تملكه لآليات تمكنه من الحفاظ على سير المجتمع وإعادة التوازنات التى يريدتها قسراً على الطرف الثانى ، فإن هذا الأخير ، وإن كان لا تعوزه المقاومة والتضحية المستمرة ، ظل عنصراً مؤثراً فيه ومشروعاً يعانى الحيف والاضطهاد بشتى أشكاله الاجتماعية .

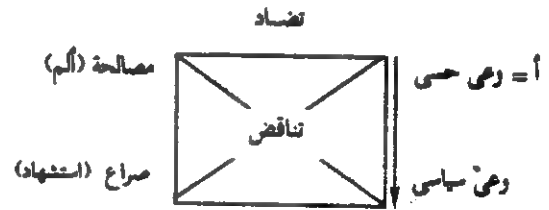
حكاية فقط ، وإنما تغيت أن يصير ذلك التكسير تقطعياً داخلياً يشمل البنية السردية فى جل تمفصلاتها، ويغطى نسق المحكى بأكمله، إذ يتحول إلى مجموعة قرائن وجملة علامات وظيفية ملائمة لمفاصل تظهر الزمن كما سبق تحديده؛ فبالنظر إلى طبيعة الحدث من خلال الحكايات المكونة لكل لحظة، نجد أن لكل منها بنية داخلية خاصة بها توجد فى تقابل، ضمنى أو صريح، مع بنية خارجية سواء تمثلت فى واقع معطى أو اقترنت بعده نقيض:

الزمن الأول ← انسجام داخلي ← خلل .

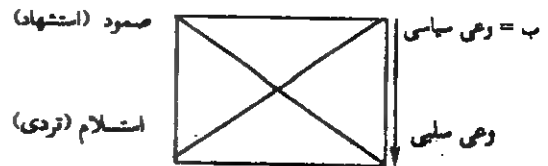
الزمن الثانى ← صراع داخلي ← اصطدام .

الزمن الثالث ← تصدع داخلي ← تردى .

وعلى هذا الأساس ، يجسد الحكى محكيه أفقياً فى متوالية واضحة من الانسجام إلى الصراع فالتصدع ومن الخلل إلى الاصطدام فالتردى ، حيث يتأكد التحول فى بنية الحدث باعتباره تمثيلاً لصيرورة اجتماعية وتمرحل تاريخى من الداخلى إلى الخارج، أى من وعى حسى - نفسى بثقل المعاناة إلى وعى سياسى فوعى سلبى . كما نتبين ذلك من خلال المربعين التاليين:



بيد أن هذا التحول ، فى بنية الوعي ، سيمعرف تراجعاً مهولاً على المستوى الاجتماعى بفعل قوة القمع الضاغطة :



١ - الفضاء

خلفية تخیلية لحكى الرواية كلها من حيث اعتبارها خلفيات لثلاثة أشكال من الوعي والممارسة . ذلك أنه إذا جاز لنا أن نسم زمن الظل بكونه زمن إحساس بدئي بالعالم والتقبل الطبيعي للحياة ، وهو تكثيف مشروط بوعي بسيط ، غير قادر على إنتاج معرفة واعية بذاته وأوضاعه كما «لم تكن أحلامه (الكراب) تتجاوز مسافة قريته ورائحة قطرانها» (ص ٣٣) . وجاز لنا أن نعيش زمن النهار / الليل بزمن التناقض الذى يجمع بين حدين ، فهو زمن صراعى ناجم عن وعي تاريخي اختار زاوية معينة للرؤية وقصد تأدية رسالة ما والدفاع عن قضية من موقع واضح شبيه بأشعة الشمس الصباحية التى تبعث على تأمل حقيقى لمشاكل الذات :

«ليس ألقى بالألم الذاتى ، فالحب قد استطاع حمله وتحوله إلى فلسفة لها ضريبة ، يؤديها البعض عن الكل ، أو العكس ، وهى أيضا رهان أتشبهت به خاراج الزمن وداخله .. وأيضاً الجسر الذى منه أدلف من حالة الصمت إلى وضعية استذكار المساءات المشقوقة» (ص ١١) .

وكان بإمكاننا ، ثالثاً ، أن ندرك أن زمن المساء المطلق هو زمن لا مكان فيه لأشعة النهار ولا نور الوعي ، فمؤشرات كلها تعيق التفكير وتحيل على إدراك سالب ، وعلى ردود فعل محطمة للذات «فإن هذا الانتظام الزمنى صار تجسيدا واضحا لليل النهار فى (مساء الشوق) ، أو بعبارة أدق ، أضحي تجليا لتحول النهار الممكن إلى ليل بالقوة حيث اغتيل العشق وتأبد الشوق فى مساءات لانهائية وبسات الألم : «شبحا يتجول فى الشوارع والأزقة والمذاكرات والخواطر» (ص ١٨) .

ومن هذا المنطلق ، كان العامل الأساسى الذى يؤثر تمرحل الأزمنة / الأجيال الثلاثة هو كون الانفتاح على المجتمع يتم من الداخل إلى الخارج بحيث فى الوقت الذى يخضع الزمن الأول لقوة واحدة هى قوة أهل الحي فحسب ، نجد الزمن الثانى ينطلق فى بعدين : داخلى وخارجى تجمعها علاقة تناقض صريح وصراع محتد . بينما الزمن الثالث فهو زمن خارجى مطلق . ولكل زمن علاماته الخاصة ، إذ يبدو أن أحداث الزمن الأول توطرها ومضة جد محدودة تقترب بالغروب وبداية انتشار ظلال الظلام على الحي حيث يبدأ أهل العودة من رحلاتهم النهارية (التي لا تعرف سوى أنها مضنية وشاقة ومخيبة للأمال) لقضاء ساعات سمر / هروب مجتمعين : «يخيطون الأيام ببعضها فى ظلام حياتهم أو النور الخجول فى فرحهم وهم يلعبون أو يتحاورون» (ص ٣٧) .

أما الزمن الثانى ، فهو زمن يجمع بين مدتين واضحتين من النهار والليل : ابتداء من ساعات مبكرة فى النقابة إلى ساعات متأخرة فى قاعة المحكمة مثلا ، بينما ينفرد الزمن الثالث بظلام الليل الدامى دون غيره ، كما يشير إلى ذلك محمد بحرى : «إسماعيل ابنى ينتظر المساءات بشوق كى ينزوى فى ركن من شارع أحرق كى يدمن على شرب الكحول» (ص ٧) .

وهكذا ، نلاحظ أن هاته الأزمنة الثلاثة (*) يقدر ما تمثل ثلاث لحظات سردية واضحة وتعبير عن تحولات زمنية بنائية فى رواية (مساء الشوق) فإنها تقف بمثابة

(*) لا ينبغي أن يفهم أننا نقرن بين الفضاء والزمن من خلال المماثلة بين الأشياء والزمن ، كما فعلت الرواية التقليدية بحسب ملاحظة آلان روب جريه . ذلك أننا لجأنا إلى هذا الربط لوظيفة الأشياء فى النهوض بخلفية ما للفضاء ، وليس مجرد تأسيس أولى لما يمكن أن يجرى من أحداث .

جدول رقم (٣) :

الفضاء		الزمن	زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
الدوار / القبيلة / الدرب / الحى / القرية / الصلب / الجبل / القياطن / الحقول / الأزقة / الحانوت / القبة / الموسم / الأسواق / بيوت مأزومة / محكمة / سجن / مستشفى / مقابر .. إلخ .		القسم / المدرسة / المدرج / الفصل / حجرة الدرس / مديرية / وزارة / إذاعة / مدن صناعية / النقابة / نكتة عسكرية / الدار البيضاء / محكمة / مستشفى / مقبرة .. إلخ .	الشاعر / الكواليس / الحداثى / السينما / غرف / حانة / محطة قطار / فندق / الكورنيش / التليفزيون / ساحة فردان / أدراج العمارة / مقهى / المدينة القديمة / منصة / حوانيت / بيوت خربة / مدخل سفلى / طاحونة / المرحاض / منعطف ضيق / أرض محدودة / حائط مهدم / خراب / المسرح / السرير / الدهاليز السفلية / مخافر / مسارب الضياع / غابة مريضة / سجن / مستشفى / مقبرة .		

٢- المعجم

وبحسب هذه الصورة ، لا نكون أمام ثلاثة أزمنة فقط ، ولكن أمام ثلاثة أقيانيم للمعرفة . يكرس الأول حالة من الإحساس بعالم الموجودات، وهو تنميط وعى لشروط وعى حديثة ، بسيطة غير قادرة على إنتاج معرفة واعية، ويتمظهر فى ربط صلة حميمة بالأشياء تقتزن بقيم وطقوس «مثالية» من مثل الألفه والسمر الجماعى والتصالح والاعتماد على قوة الجسد والصوت دون أن تخلو من تلبس . فيما يجسد الثانى نمطا من الوعى مصدره ذات عارفة ، قادرة على إنتاج معرفة تأملية بالعالم من حولها وتحمل المسؤولية فى درء مكانم وتحقيق شروط أفضل للعيش والمقاومة عوض التماهى والمصلحة . ويتأكد فى انحياز سياسى وإصرار قوى على المواجهة والتحدى ، بينما يعكس الثالث شكلا آخر من الوعى يعطى للروح حظا وافرا بما تنال النفس . إذ تمحى كل فرص التفكير والانتباه أمام طغيان بواعث الانحلال ومساءات الألم حيث يظل الشوق مشرعا لظلمات أحاسيس خالية من الحساسية ومن رهانات الأمل والقدرة على الفعل ، وينخرط فى النهاية ، فى دوامة التيه والتسكع والخلاعة ويفقد أبسط شروط تحصين الذات

من منزلق اللاعودة ، كما يبين ذلك ملفوظ هاته الحقول الدلالية ومعجم الأزمنة الثلاثة كما اصطللنا عليها: جدول رقم (٤).

٣- الاسم

ولا غرابة فى أن نجد أسماء الشخصيات تؤكد ، هى نفسها ، هاته التراتبية السردية واللغوية وتضمن أبعاد الخطاب تلك . فرغم ما يبدو من كون الأسماء تكتسى خاصية ميتة ذات خلفيات دينية ، سياسية ، اجتماعية « تاريخية : إدريس ، إبراهيم ، إسماعيل ، محمد ، مصطفى ، نعيمة ، يامنة ، بحرى ، الكراب ، حمان » الطبل ، فإنها خضعت لتوظيف دقيق اقترن بتفجير نسق المحاور السابقة على مستوى الفعل والصفة والتعليل؛ بحيث نجد أن الأسماء فى المحور الأول هى عبارة عن كنى وألقاب ليس فيها دليل على ما يمكن أن يكون اسما علما / شخصا ؛ إذ نجد الشخصية ، فى أغلب الحالات ، تذكر أو تنادى باسم حرفتها وما تقوم به أو عرفت به من عمل يومى وليس بدليل حقيقى خاص كمرجع للهوية ، الشيء الذى يجعل تحكيم سند من هذا القبيل يعتبر مؤشرا على الوجود العلى للشخصية

جدول رقم (٤) :

المعجم	زمن ١	زمن ٢	زمن ٣
الكمنجة / الطبل / المزمار / البندير / القطران / جراب جلدي / عربة يدوية / عجلة / أسلاك صدئة / قدر حديدي / أعواد مشتعلة / ملابس قديمة / أحذية بلاستيكية / ميزان يدوي / أغطية / كوب نحاسي / خيشة قنب / أفرشة من خشب / بومة الماء / حصير أصفر / براد أتاي / قربة عطش / جراب مرفق / جلد عجلات / لباس أبيض / كيس النفحة / مذباغ تقليدي / الحناء / صورة صفراء / المناجل / المحررات / السبسي / روث البقر / ثناء الماعز / الرماد / أحلام منحسرة / الوهم / التعازي / الكفن / تراثيل / ابتهالات / الكيف / مناحات / الحيرة / الحداد / .. إلخ.	النبوة / الرسائل / دفتر / قلم الرصاص / التعليم / الصحة / المعامل / الأم الديمقراطية / القومية / الأحلام / الحقيقة / إضراب وطني / الحب / بيان الرفض / الجواب / خطابات / قرار / آفاق / الخيال / افتتاح / يقين / النبوع / تحقيق / جسارة / وضعية معلقة / كمان / ضجر / تهديد / إرهاب / حقد اعتقال / انتحار / تعذيب / طعن / فلق / الرعب / اصطدام / استهتار / زيف / نماطل / طرد / تكتيك / ظرف سياسي / جرحي معتقلين / قتلى / حرب / أزمة / جريدة المحرر / زنازن / دهاليز / مجازر / تعليم الأظافر / البطش / السادية ... إلخ.	سيناريو / مشهد / فيلم / غلاف الملصق لون موث / مقهى ضيق / دير مهجورة / منصة / حروف / ساعة حائطية قديمة / قميص خفيف / سلب صيفي أبيض / جاكيت جينز / تبان / شقف طيني / قولارا / أززار سروال / زحاجة كحول ٩٥° / أعقاب سجاير / حوت مغلي / حبوب منومة / سرير / العشاوة / فيض الدم / لذة الليل / شهوات عابرة / فيض نهائي / التصاق حيواني / لهفة / بوسة / شقف / خفقات الروح / اليأس / أنيس / الشبق / انتصارات هاشمية / الكوكابين / المدس / السلاح الأبيض / الانهيار / الضياع / الذبح / الكوايس / الهجرة / الضيم / الضجر / الجروح / المخدرات / الخديعة / التيه / نباح الكلاب / الاحتضار / الجوع / الإدمان / أبطال فضائيون .. إلخ.	

أهو اسمه الحقيقي أم اسمه الحركي الذي يحمله منذ
حرب الصين» (ص ٣٥) .

بينما اقترنت الأسماء ، في المحور الثاني ، بعلامات
جد محددة لتشملها خاصية التعيين اسما ونسبا . وهو
تعيين يسير في النسق اللغوي نفسه الذي وضعت فيه
الشخصية ، وفي مستوى قوة الإدراك المخولة لها والوظيفة
المنوطة بها ؛ ففضاء محمد بحري وزوجه يامنة التبليل
بحري هو فضاء المدينة الصناعية والوظيفة العمومية
(التعليم - الصحة) حيث تذوب الكني المعطاة خارج
الوثائق الرسمية لتستبدل بأسماء دقيقة في مستوى دقة
وعى محمد بحري بالدور الذي يقوم به وبالقضية التي
يحيا من أجلها ، وواضح وضوح أشعة شمس النهار في
التقاية ، وهو ما نحسه من خلال حث الكراب ابنه على
التمسك باسمه : «يا محمد بحري كن وفيلا لاسمك ...

وعلى عيشية الدور الذي تقوم به ، في ظل غياب وعي
حقيقي بالحياة والمجتمع والموقع ، كما يظهر من خلال
هذا الحوار الوجيز بين القاضي وخميس الطبل شيخ
الكمنجة :

«القاضي : اسمك بالكامل . مهنتك وتاريخ
ازديادك ؟

خميس الطبل : خميس الفلا ، لا أعرف تاريخ
ازديادي ، مهنتي : شيخ .

القاضي : شيخ قبيلة ؟

خميس الطبل : لا . شيخ كمنجة» (ص ٤٩) .

وكما ينص الرواي نفسه على ذلك بشأن باحمان
حيث يقول : «بأ حمان ولقبه هذا الذي لا أحد يعرف

٤- المهنة

ويمكن أن نلمس هذا التباين من جهة أخرى ،
على صعيد الوظيفة الاجتماعية للشخصيات حيث نقف
في :

أ: الزمن ١ : إزاء شخصيات تمتعن حرفا هامشية
متشابهة وغير مستقرة في مستوى الدور الاجتماعي الذي
تقوم به والسياق الذي تمثله ، وتفتقر بفضل خال من
التعقيد ذي مؤثبات عادية تؤكد الإمكانات المتواضعة
والأحلام البسيطة لسكان درب قشوال حيث تهيمن
مساحة الظل والغروب :

- «حمان رجل تجاوز الستين من عمره
يحمل على كتفيه منذ الصباح خيشة من
القنب فارغة ثم يقول باسم الله ويصرخ في
كل الجوانب «نخال» فتخرج المرأة أو ترسل
ابنها كي ينادى على «باحمان» الذي ليست
له ميازين غير التقدير الحدسي للأثمنة
البخسة..» (ص ٣٤) .

- «عمر لفرم صديق الكراب الذي يخرج
لرحلته منذ الصباح بعربة يدوية يدفعها نحو
شعاب الدروب الضيقة ، يصيح في الناس لمن
يريد بيع ملابس قديمة أو أواني مستعملة ،
أو أحذية بلاستيكية (...) ثم يتلهفون أمام
«الفرم» شوقا لمعرفة وزنها في ميزان يدوي
فريد يحمله على الدوام» (ص ٣٤) .

«باحمان يستطيع حمل أزيد من ثلاثين كيلو
غراما من النخال وهو يقول الله أكبر فتح
ونصر .. هل من مزيد» (ص ٣٤) .

ب «الزمن ٢ : في هذا المستوى الثاني ، تلج عالم
الوظيفة العمومية والعمال ، وهو زمن جديد نقلنا من
فضاء رث إلى فضاء معقد يعكس قوة الصراع الدائر بين

وزوجتك .. كانت أول مرة يناديني فيها باسمي كاملا»
(ص ٢٨) .

في حين نجد الشخصيات ، في المحور الثالث ،
تحمل أسماء مطلقة ، فارغة من أي تعيين ، فهي لا
تحيل على حرفة أو مهنة ، ولا على نسب سوى أنها
تنتمي لمعجم معاصر . وهي إن كانت تحيل على وضع
اجتماعي راهن ، على خلاف زمن الكنى ، فإنها مؤشر
على افتقارها أحد أهم عناصر إثبات الهوية المدنية
وراهنيتها حقاً قانونياً من جهة ، وتعبيراً عن الحرمان من
فرصة النهوض بأى دور اجتماعي ومن إمكان تحيين
الفاعلية «الاجتماعية المؤسسة على شروط ثابتة وأصول
متجذرة واضحة من زمن الظلام الاجتماعي الدامس
والمساوات القتالة للتفكير والإرادة . وهو ما يعبر عنه
تهجين محمد بحري لأسماء كل من ابنته نعيمة
(الدعارة) وابنه إسماعيل (التسكع) ، إذ يقول :

«تستغرب يامنة ثم تضحك ويزداد ضحكها لما
أنادى على ابنتي بأى خميس ، وأصرخ بهزل
في إسماعيل وريث فحولتى بالكراب ، لعبة
كرزتها بتواتر كبير خلال ما تبقى من ساعات
حياتي» (ص ٢٨) .

جدول رقم (٥)

الأحفاد	الأبناء	الاسم / الآباء
- نعيمة	- محمد بحري	- بحري
- إسماعيل	- يامنة النبيل / يامنة بحري	- باحمان
- إدريس	- إبراهيم الفتوى.	- عمر الفرم
- أحمد		- خميس الطبل
- فاطمة		- الحاج فريد.
- سعيد		
- عائشة		
- خديجة		
- بهاء.		

«انقلب إسماعيل إلى كبش وصار فاحشا ، لصا ، قاتلا ، مدمنا ، ثم مختلا ، أهو هكذا عصر الأنبياء» (ص ٨٤) .

«أليست نعيمة ابنتي الخالدة شهيدة كبوة الزمن ، وإسماعيل ضحية أيام مرة ، والحياة بدورها شهيدة مثل خرقة بالية على أعتاب حضارة شامته» (ص ٨٥) .

الأحفاد	الأبناء	الآباء / المهنة
بنى	معلم	كراب
سكير	ممرض	باتع نخال
ذئب	مدرس	فلاك / شيخ
نادل	مدير	الفقيه
خليلة	مفتش	الحاج
منغول	طلبة	الأعيان
قاييل	جامعيون	حفار القبور
فاحش	محامون	رئيس جوق
لص	عمال	أعوان
قاتل	شغيلة	قائد
مدمن	نائب برلماني	الدرك
مختل	رجل سلطة	قاضي
كبش	مفوضو الشرطة	
	مجلس حكومة	
	جلادون	
	قاضي	

جدول رقم (٦)

٥- التناص :

يبد أنه إذا كانت العناصر تنهض بوظيفتها - كما حددناها - في تنضيد الأبعاد المختلفة لشكل استغلال الزمن في رواية (مساء الشوق) على مستوى اللغة ، فإن شعيب حليفي أضاف إلى هذا التفسير مستوى آخر يأخذ

قطبين رئيسيين في الحياة العامة ، أو يجسد ، بالأحرى ، حجم العنف الموجه ضد طرف يمارس حقاً مشروعاً من حقوقه البسيطة وتثبيت هويته الإنسانية وحقه في أن يكون عنصراً فاعلاً في زمنه :

«إن قرار الإضراب الذي سنخوضه هو رهاننا الشرعي الذي سنركبه ضد الاستهتار» (ص ٢٨) .

«لوحاتي المحقونة بالرعب والرهانات مثلما هي عمر جيل آخر اختار معي الدخول إلى النفق» (ص ١١) .

«إننا جيل مطهم ، حكماً ، بالألم والرعب والتفريب نؤدى ثمن عصور لم نعشها» (ص ١١) .

جد : الزمن ٣ : بينما في هذا المستوى الثالث ، يبدو واضحاً أن الأشياء التي تشكل رمزا لاستمرار العنف الذي كان موجهها ضد قطاعات قارة (التعليم - الصحة - العمال ..) قد اتخذت مظهرات اجتماعية منقولة إلى بؤر من الأفعال المعيقة ، إذ أضحت مبطنة بأشكال قهر مختلفة من حيث تجسيدها لقيمة ثالثة بوصفها سلعة للاستهلاك : المتعة ، اللذة ، الجنس ، التخدير ، السرقة ، الشدوذ ، حمل السلاح الأبيض ... لتمثل في النهاية ردود أفعال لا إرادية عن الطرد من المدرسة والإقصاء من الوظيفة وتأكيداً للمصير المجهول وللأشياء أو بتعبير الراوي :

«سقوط حضارة اسمها نعيمة بحري» .

«ابنتي » نور قلبي ، أحلامي ومتخيلاتي المقتولة على حصير الحضارة المتعبة» (ص ٦٥) .

«جعلت الجسد الفاني في خدمة صفقات الروح العالية مثل مناحات صغار يندبون حصار الروح كل مساء» (ص ٧٢) .

مختلف أشكال: «فذلكة كلام مسجوع يوهم بالمعرفة الكلية مع تخطيط خطوط طويلة وعرضية ومربعات بألوان متعددة تكون حرزاً عظيماً» (ص ٤٣).

أما زمن الأبناء (محمد بحرى)، وهو زمن من وعى وتأمل الوجود من أجل قضية، فينفتح على صنف آخر من النصوص. إن حدة الصراع وعنف السلطة بحاجة إلى أشكال تعبير من المستوى نفسه حيث تنمحي مكونات الذات الفردية واستيهاماتها الغنائية - الشعرية أمام نص الرسالة النثرية، فيقوم الخطاب الملموس مقام التعميم، والمعرفة / العقل مقام الانفعال والوجدان كما حلّ الإضراب والإسعاف محل المقطع الموسيقى وقراءة الغيب.

«في زمن واحد متصلنى ثلاث رسائل خلال اليوم الثانى من إبراهيم الفتوى بعدما قضى الأمر: صبيحة ثامن أبريل.

بحرى - الزمن كله سيخذلنى ووحدك ستبقى. حتى ليأمنة كان هو الأمل الذى أجل حياتى حتى هذه الساعات / مع أصدق تحياتى.

أخوك إبراهيم الفتوى» (ص ٢٣).

«كانت مؤامرة مدبرة» قال لى فى إحدى رسائله السابقة حيث توالى بعدها رسائل أخرى تفيض يأماً» (ص ٢٤).

بينما زمن الأحفاد (نعيمة - إسماعيل)، فهو زمن استسلام وانعدام الوعي وانبلاج الرؤية فينفتح على جنس المسرح.. إذ، فى ظل التردى الاجتماعى والانحدار السحيق نحو عتلمات مظلمة تقص من جسدى نعيمة وإسماعيل فاتورتها اليومية القائمة، لن يكون أحسن تجسيم لها من لغة الكواليس والحركة المسرحية. بيد أنه يمكن القول «من جهة أخرى، إنها إحالات ذكية لما

بعين الاعتبار تضمين الأجناس وتناصها، إذ يتضح أن تفاعل أجناس مختلف فى الرواية قد خضع لأسلية تعزز بدورها ترددات الأصوات المركزة فى كل زمن؛ ذلك أن كل محور من المحاور الزمنية السابقة قد احتضن نصاً فى أفق الخلفية الزمنية التى يحيل عليها وبحجم تعقد البنية والنسق المؤطر له.

فزمن الآباء، وهو زمن وعى متصالح مع الواقع، ينفث على نص لغوى شعري ينتمى للموروث الشعبى وينسب للثقافة الشفاهية. وهذا الالتفات نحو نص ذى صلة حميمة بالذاكرة الشعبية التقليدية يعبر عن نوع من التمثيل لشكل حضور جيل الآباء. وهو حضور تحقق على مستوى الإحساس والشعور فى شكل غنائى - ذاتى متوحد بالعالم الخارجى^(١٩) كما هو، يقول خميس مناجيا الذات المعذبة:

«مالى يا ربى مالى مالى من دون الناس
واحد فى ملكو هانى وأنا داير اعساس»
عينى بالسهير طابوا والليل منسوج من شوك
واحده يعلف فى كلابو وأنا ناكل من البندير
خويت قرابى وقرابو والمزود الآخر تسمع منو
التكر كير» (ص ٤٦).

لترد عليه نعيمة:

«عارى عليك أخميس يا الرامى سلهامو
الليل طويل وحياتو فى كلامو

ربى، يحفظك آزين الرجال بالمكحل عيونو

العصى فى وفى البندير، والحراق شميت
ريحتو» (ص ٤٧).

وهى استعارات نصية تحيل على طقوس قديمة لا تعبر عن أى إحساس فعلى بالزمن وبمرارة الواقع بوصفه وضعاً عينياً يستلزم وعياً فعلياً به عوض الانغماس فى

الشعر - الكلمة : (مجردة ومطلقة) .

النثر - الكتابة (ملموسة ومعينة) .

المسرح - الحركة : (صورة مباشرة) .

وهي كما يتضح ، تمثل سلطة التعبير المختلفة وفق تواترها الفني الأدبي وانكساراتها التاريخية والحضارية بما أننا نعيش عصر الصورة .

وهكذا ، يتضح أن تداخل الأنواع في صلب محكي (مساء الشوق) لم يكن محط اعتبار ولا مجرد تلوين مبتذل بقدر ما هو نوسل خاضع لخلفية سردية أسلوبية قادرة على تعزيز مكانة الأنواع الصغرى والأجناس في صلب الخطاب الروائي وجعلها تسابير تشكلاته وتحولاته وتخدم بناءه (بالدور نفسه والدلالة نفسها) لتصوير ليس شاهدا فحسب ولكن مكونا سرديا يؤدي وظيفته في محكي نثرى متعدد الأوجه والألوان والأصوات والأبعاد ، محققا بذلك دفقا جديدا لهاجس شوق عنيد انكتب متراس الخطوات منذ أول رهان ماحيا ذلك التحفظ البدئي الذي أتى على لسان محمد بحري حيث قال :

«إن عيوب الخطو والمشى عند الكتاب كثيرة ومتنوعة . فالكتاب المبتدئ تجيء مشيته حبوا ثم تعثرا ويختار بعد هذه الوضعية مشية يقلد فيها أحد الكتاب ممن حوله أو من آخرين من بلد آخر لا يعرف لغتهم ... وفي المرحلة الأخيرة يمشى مائلا» (ص ١٢) .

للغة الجسد والصورة المباشرة من علاقة قوية بعناصر الإثارة والفرجة وترميز لبواعث اللذة والمتعة الداعرة . ومن ثمة فإن سيناريو مسرحية (بهاء المصطفى) يكون أنسب لتجسيد درامية الوضع الاجتماعي المقيت ، إذ يلائم فضاء المسرحية المعتم حيث التلصص والبصيرة والاتصاق الحيواني مفارقات المدينة المظلمة بمكانم لذتها وكمائث ألها معا ، كما جاء في نص سيناريو مسرحية بهاء إذ يقول :

«في هذا المشهد المتبادل بين موقعين متقاربين ، الصورة تغلب على الكلام ، لأن الصورة ترشح بتذكرات ولعبة ثرية تترجم كل المشاعر والأحاسيس المجروحة» (ص ٧٥) .

أو كما خطط في ملحوظة هامشية مؤكدا أن:

«حركة الهاجس هي آهة وزفير .. هو شيء مثل الأحلام يمكن أن تمسرح فيحس المشاهد كيف للهاجس أن يفقس شعورا ميتا» (ص ٧٥) .

على أن توظيف تلك الأجناس وفق ما ذكر ، فضلا عن أنه يضيف على السرد تنويعات أسلوبية مختلفة ، فإنه يفضي إلى ثلاث سلطات تعبيرية أو ثلاثة خطابات للتواصل :

الهوامش :

(١) يقول سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي : الزمن - السرد - التبئير : «كان الزمن وما يزال يشير الكثير من الاهتمام وفي مجالات معرفية متعددة . ابتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية ، وخاض فيه الفلاسفة من منظورات تطلق من اليومى لنظام الكوني والأنطولوجي ، ودخلت في هذه المنظورات مجالات كثيرة فلكية وسبكولوجية ومنطقية وغيرها» . سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي : الزمن - السرد - التبئير ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ص ١ : ١٩٨٩ ، ص ٦١ .

(٢) عبد الله بوخلخال : التعبير الزمني عند النحاة العرب : منذ نشأة النحو العربي في نهاية القرن الثالث الهجري ، دراسة في مقاييس الدلالة على الزمن في اللغة العربية وأساليبها ، ج ١ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص ٨٧ .

- (٣) محمد غنيمي هلال : مفهوم الزمن عند الطفل ، مجلة : عالم الفكر ، وزارة الإعلام ، الكويت ، مجلد : ٨ ، عدد ٢-١٩٧٧ ص ٦٨ بيروت ، د. ت. مجلد ٢٨ ، ج ١ ، ص ١٣٧ .
- (٤) سيبويه : الكتاب ١٢/١ .
- (٥) انظر : ابن الأثير : الإنصاف في مسائل الخلاف ، تحقيق محمد محيي الدين - دار الفكر - بيروت (٣ ت) .
ابن جني : «أه الأخصائص تحقيق : علي النجار ، دار الهدى ، بيروت » ط ٢ ، ص ٣٧٥ .
«وبه اللع في العربية تحقيق : حسن شريف ، عالم الكتب » القاهرة ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٨ .
ابن السراج : الأصول في النحو تحقيق : عبد المحسن الفتلي ، مطبعة النعمان ، ط ١ ، بغداد ١٩٧٣ ، ص ٤١ .
ابن مالك : تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، حققه وقدم له : محمد كامل يركات ، دار الكتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٤ .
ابن هشام : شرح المفصل صححه وعلق على حواشيه : مشيخة الأزهر ، إدارة الطباعة المنيرية ، مصر ، د. ت. ج ٧ ص ١١ .
ابن عبيش : شرح المفصل صححه وعلق على حواشيه : مشيخة الأزهر ، إدارة الطباعة المنيرية ، مصر ، د. ت. ج ٧ ص ٤١ .
سيبويه : الكتاب تحقيق وشرح : عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ج ١ ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ص ١٢ .
المبرد : المختضب تحقيق : محمد عبد الخالق عظمة ، نشر : المجلس الأعلى للثقافة الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ، القاهرة ١٣٩٩ ، ج ٣ ، ص ١٧٦ ، وج ٤ ، ص ٣٣٥ .
- (٦) نعلب : مجالس نعلب ، شرح وتحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف مصر . ط ٢ ، ١٩٦٠ ، ص ١٥٣ .
برغم ما يبدو من شبه إجماع على تقسيم الفعل إلى ثلاثة أقسام : ماض ، حاضر ، مستقبل بحسب صيغة الفعل . فإن هناك من يكتفى بالماضي والحاضر لا غيراً اعتباراً لكون الحدث في الحاضر يعتبر حدثاً غير منقطع وغير ناجم . وبذلك فهو يستمر في المستقبل ويشمله كما يفيد من نص قول المبرد : «ويقول زيد يأكل . فيصلح أن يكون في حال أكل . وأن يأكل فما يستقبل ، كما تقول زيد أكل ، أي في حال أكل . وزيد أكل غدا . وتلحقها الزوائد للمعنى ، كما تلحق الأسماء الألف واللام للتعريف ، وذلك قولك : سيفعل وسوف يفعل ، وتلحقها اللام في (إن زيدا ليفعل) في معنى الفاعل » . أبو العباس محمد ابن يزيد المبرد المختضب ، ج ١ ، عالم الكتب ، بيروت ، تحقيق : محمد عبد الخالق عظمة ، ص ٢ .
- (٧) أحمد النايب الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ط ١٩٦٦ .
- (٨) مالك يوسف المطلي : الزمن واللغة ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦ ، ص - ص ١١٩ .
- (٩) تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٧ .
- (١٠) المرجع نفسه ، ص ٢٤٠ .
- (١١) إبراهيم السامرائي : الفعل زمانه وأينيته ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٦٦ ص ٢٤ .
- (١٢) E. Benveniste : Problèmes de linguistique générale, éd. Têl-Gallimard, 1974. T. II, P. 23
- (١٣) A. Robbe-Grillet : Pour ■ nouveau roman, éd: Gallimard, 1972, P. 155- 13.
- (١٤) J. Ricardou : Problèmes du nouveau roman, éd. Seuil-Telquel, 14 1967, P. 160-161.
- (١٥) رولان بارت : مدخل لتحليل النوي للسرد ، ترجمة : حسن بحرأوى ، بشير القمري ، عبد الحميد عقار ، مجلة : آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، العدد : ٩-١٩٨٨ ص ١٦ .
- (١٦) G. Genette : Discours du révit. in Figure 3 éd: Seuil-Coll Poétique 16 1972.
- (١٧) T. Todorov : les catégories du recit littéraire, incommunication: 17 n ■ 1966.
- انظر : مقولات السرد الأدبي ترجمة : الحسين سحيان وفؤاد صفا ، مجلة آفاق : اتحاد كتاب المغرب ، مرجع سابق ص - ص ٣٠ - ٥٥ .
شعيب حليفي ، مساء الشوق ، كتاب الرهان ط ١٩٩٢ .
سأكتفى بذكر رقم الصفحة عند كل استشهاد دون ذكر اسم الرواية .
- (١٨) لا ينبغي أن يفهم أننا نفرق بين الفضاء والزمن من خلال المماثلة بين الأشياء والزمن كما فعلت الرواية التقليدية بحسب ملاحظة آلان روب جرييه . ذلك أننا لجأنا إلى هذا الربط لوظيفة الأشياء في التيهوض بخلفية ما للفضاء وليس مجرد تأسيس أولى لما يمكن أن يجري من أحداث .
- (١٩) يقول سعيد علوش : «فالانفعالية الشعرية تمتنع على المستوى التقني للكتابة إمكانات الانتقال من السرد إلى سلطة القول المأثور ومن التحليل والتقرير إلى الغنائية بكل أبعادها الذاتية والموضوعية في الكتابة » كتاب «عنف التشغيل في أعمال إميل حبيبي» المؤسسة الحديثة للتوزيع والنشر ، مطبعة : أفريقيا الشرق . ١٩٨٦ ، ص ٥٧ .

ظلال الأصنام الجديدة

قراءة فى رواية إبراهيم عيسى

«مريم : التجلى الأخير»

حسين حموده

«... فإلى متى نعيد الصنم بعد الصنم، كأننا حمر
[حمير] أو نعم [أنعام]؟ (...) إلى متى نستظل
بشجرة تقلص عنا ظلها؟ إلى متى نبتلع السموم
ونحن نظن الشفاء فيها؟» (*)
أبو حيان التوحيدى

اللغة أو الدين أو التراث. فهذه الرواية - فى أول الأمر
ومنتهاه - تتأسس على سعى مباشر وواضح للاكتشاف
والكشف، وتنبئ على مطعم مهيم لتعرية - ولك أن
تقول: ولهتك - الأقنعة عن الشخصيات والعالم وتحطيم
أصنامها/ أصنامهم، بدرجة أوضح، بكثير، مما تنهض على
ابتغاء جلال الكتابة أو سموها «الأوليمى». إنها - فى
آخر الأمر وأوله - رواية تحفى لا بالجوس بين «الأصنام»
القديمة، بما هى معنى أسطورى غابر، ثابت متجمد،
ومحاط بهالات الغموض، ومغور بابتعات أجواء تاريخية
بعيدة، وإنما تعنى برصد محاولة تحطيم «الأصنام»
المعاصرة القائمة فى عالم راهن؛ فى مدينة بعينها
(القاهرة)، وفى فترة بعينها (الثمانينيات من هذا
القرن)، وذلك من خلال «نزوع صحفى» - لكن

- ١ -

برغم ارتباط رواية إبراهيم عيسى (مريم: التجلى
الأخير) (**) بمجموعة كبيرة من الاستدعاءات اللغوية
والدينية والتراثية عموماً، وبرغم اعتمادها بناءً فنياً مفتوحاً
على أفق رحب يسمح باتجاهات متنوعة من المعالجة
والتناول؛ فهى - فى الوقت نفسه - رواية «بسيطة»،
تتركز أولويات إحالاتها فى المعيش، الملموس، من
«الواقع» المتعين، أكثر مما تتركز، هذه الأولويات، فى

(*) أبو حيان التوحيدى: (الإشارات الإلهية) - تحقيق وداد
القاضى - دار الثقافة - بيروت - ١٩٧٣، ص ٢٠.
(**) إبراهيم عيسى: (مريم: التجلى الأخير) - روايات الهلال -
٥٣٣، القاهرة، يوليو ١٩٩٣.

بالمعنى النبيل - لتقديم كل «المعلومات» و«الأوراق» و«المستندات» عن عالم تمتد ساحته امتداد مدينة كبرى، وعن فترة حافلة بتغيرات كبرى، وإن كان هذا العالم (هذه المدينة - هذه الفترة) يتم تناوله من منظور ذاتى متورط، غير متعال وغير محايد، يكشف بعض ما ينطوى عليه هذا العالم من أشكال للوطأة، وبعض ما يتضمنه من مستويات للتواطؤ، بحسب مرثية فادحة الأسى.

- ٢ -

تنهض (مريم: التجلى الأخير) على بناء سباعى (سنة فصول معنونة ومرقمة، وفصل سابع ختامى بلا رقم). يتصدر الرواية استهلال لمحمود درويش؛ يبدأ بالإشارة إلى «أنا شعيرة» «ترحل فى الليل إلى الليل»، وينتهى بتأكيد أن «لا شيء يهز القلب فى هذا المكان». وتفتتح فصول الرواية جميعاً باقتطاعات من قصائد، أيضاً لمحمود درويش، تقوم فى الرواية بدور يشبه وظيفة «الكورس» فى المسرح الإغريقى القديم؛ من حيث اختزال الوقائع أو استخلاص العبرة منها أو التعليق الختامى عليها.

ومع التراتب الزمنى الذى يحكم تصاعد فصول الرواية؛ إذ ترتبط بأحداث متنامية خطياً، فهذا التراتب ينكسر من وجهتين رئيسيتين: أولاً - من خلال خاتمة الرواية «أول النهايات» التى تبدأ بقول درويش: «أعود - إذا كان لى أن أعود - إلى وردنى نفسها وإلى خطوتى نفسها»، والتى تتضمن إشارة الراوى المتكلم المحورى إلى أنه يشرع فى الرجوع - بعد تجربته فى «القاهرة» - إلى أهله، وإلى شارع الصغير: «للبلدة الملونة بياسمين أبى ودفع أمى وطهر الابتعاد عن القاهرة» (ص ١٨٧)، بما يرمي إلى بناء دائرى، تمثل فيه نقطة الختام «عودة» إلى نقطة البدء. وينكسر هذا التراتب - ثانياً - بكثرة من الاسترجاعات تتخلل فصول الرواية، يعود خلالها الراوى

المتكلم إلى فترات سابقة على زمنه الراهن، بنوع من الحنين إلى زمن البراءة النائية، وبنوع من البحث عن حصن آمن قديم. وهذه الاسترجاعات تمثل ركائز رئيسية، يتمحور كل فصل من فصول الرواية حول ركيزة منها.

هذا البناء القائم على مراوحة بين التنامى الخطى والطواف الدائرى، معاً، يمثل موازياً فنياً لـ «تجربة» الراوى المتكلم فى المدينة (القاهرة): دخوله إليها حالماً، ودراسته فيها ثم عمله الصحفى - داخل سياقات وعلاقات طاردة - مستكشفاً وكاشفاً، وأخيراً شروعه فى الرحيل عنها مروراً. الخطأ - هنا - يرسم الرحلة التى قطعها الراوى المتكلم من الحلم إلى المرارة، والدائرة - هنا - تحيط برحيله من «البلدة» وإليها، أو برحيله إلى «القاهرة» ومنها.

- ٣ -

يرسم عالم «البلدة» التى يستعيدها الراوى المتكلم، استعادة داخلية، بقدر من التأسى، ويقدر من التسليم بانقضاء «زمنها»، فى آن. ويتجسد عالم المدينة/ القاهرة ساحة للزيف والأكاذيب والكراهية والمؤامرات والتطلعات الفردية التى لا تحدد؛ بين العالمين تبرز المفارقة واضحة حية، ويظل التناقض حاداً قائماً، خلال فصول الرواية كلها. يرتبط الراوى المتكلم بحنين دائم للأولى، ويبدو فى سعى دائب لتعرية الأقنعة عن الثانية، ويظل - طوال الرواية - قوساً مشدوداً، متوتراً، فى المسافة التى تفصلهما.

يشير الراوى المتكلم إشارات متنوعة إلى كونه لا يزال متممياً للريف برغم إقامته بالمدينة. يصف شخصيته بأنها «ريفية» (انظر ص ١٨٠)، ويقول إن مساحيق تجميل النساء يجهلها «علمه الريفى» (ص ٨٥)، ويؤكد أن «الريف مسكون فى دمه» (ص ٨٧)، ويرى فى نفسه «الريفى الذى لم يغضب عليه أبوه قط» (ص ١٠٧).

يسأل حبيبته البعيدة، أو يتساءل، بعد تجربة حب فاشلة: «ألا يصلح الريفيون للحب يا أميرتي القاسية؟» (ص ١٤٠)، ويستعيد التعبير الذي أطلقه عنه عمر السبكي (صديقه الوحيد تقريباً): «شاب النمط الزراعي» (ص ٥٤). ومع هذا الانتماء للريف، والوعي الواضح بهذا الانتماء، ومع الأواصر التي تظل قائمة تربط الراوى ببلدته، وأيضاً مع الأسباب المتنوعة التي تجعل القاهرة تبدو كأنها تطرده عن حدودها، فإنه يقر:

«أخشى عودتي لمدينتي الصغيرة فيسقط حزني في حجر أمي وتنتشر جروحي على جلودها» (ص ١٥١).

من هذا الموقع الذي ينتسب إلى المدينة بالإقامة فيها فحسب، بينما يرتبط - داخلياً - بالريف، يرصد الراوى المتكلم شراسة القاهرة وضروب وطأتها. يشير إلى «القلب المروع بالاختلاف، والقاهرة الغريبة الشرسة» (ص ٩٤)، ويلخص تجربته فيها في: شتاء من الغربة والوحدة في غرفة منسوبة (ص ١٢٠). يومي إلى اغترابه «القاهري القاهر» (ص ١٥٥)، ويتحدث عن شوارع القاهرة ليلاً، حيث كل «طريق مغلق بالخوف والرهبة والليل الكظيم الذي يتجمع في ذروة قاهرية في الثالثة والنصف صباحاً» (ص ٥٣، وانظر أيضاً ص ٩٧). يقول عن «ميدان التحرير» (الذي يمثل «مركز» المدينة أو قلبها): «ميدان التحرير المزعج» (ص ١٢٨)، ويرى كل مقهى بالمدينة ساحة تجمع «كل النظائر والنواقص والنقائص والمتناقضات» (ص ٥٧). وهو، لهذا كله، يتساءل: «ما الذي يدفعني إلى هنا؟ ما الذي يقيني في القاهرة؟» (ص ٨١)، ويرأود ذاكرته - عبر اغترابه القائم في عالم المدينة البارد - دفء بلدته البعيد، ويقول إنه لم يعد بمستطاعه، هنا بالمدينة، أن يجد جسراً: «أعبره ويعبرني، ولا ضمادة جرح مهداة من قلب عاشق» (ص ٨١).

على مستوى الزمن، يلوذ الراوى المتكلم، من عالم القاهرة، بذكرات الماضي قبل قدومه إليها. ويلوذ

على مستوى المكان، من هذا العالم، وفيه، بنهر النيل الذي يبدو «مساحة محررة» داخل المدينة، مفارقة لعالمها كله. يرى النهر «سيد الموقف الأزلي» (ص ٧٢)، وتنتشله من حصار الكراهية بالمدينة مشاهد العشاق والحشائش الخضراء على ضفة النهر (انظر ص ١٠٩)، ويقول إن هذا النيل «صديق للمحبين حقاً (...) والعشب [الأخضر] ليس كذباً» (ص ٩٥)، ويؤكد أن «النيل بسيط طاهر .. ريفي»، «النيل شهم من القرية قادم (...) لا يضحك عليه خبث المدينة» (ص ١١٥).

اللياذ زمنياً بالماضي ومكانياً بالنيل، لايحول دون خوض الراوى المتكلم مستنقع المدينة إلى النهاية، ولا يتعارض ورغبته العارمة في اكتشاف وجهها الحقيقي المستتر تحت طبقة كثيفة من المساحيق والأصباغ، وتعريتها من الأقنعة التي تضيء عليها ملامح خادعة، كما لا يتعارض هذا اللياذ وطموح الراوى المتكلم لإسقاط أصنام المدينة من عليائها أو - على الأقل - طموحه لكشف هالاتها الزائفة.

يبدأ فصل الرواية الأول بمشهد - يطمح لتوجيه سير قراءة الرواية كلها - فيه يقوم «إبراهيم» (مسمى النبي) بتحطيم «أصنام المعبد» الحجرية، الحقيقية، «هائلة الحجم رغم تباينها»، فيحيلها إلى قطع حجارة متناثرة، وإن ظل عابدها يرونها «صلبة قوية كما كانت» (ص ٨). وعبر فصول الرواية التالية جميعاً يسعى «إبراهيم» (مسمى الكاتب) إلى تحطيم «أصنام المدينة»، المجازية، الجديدة، على مستويات عدة.

- ٤ -

الأصنام، والمعبد، ونار العبادة المتأججة، والباب الجهم الثقيل، والأنوار النخيلة، والفأس والمصباح، ويقايا دخان البخور، وأماكن القرايين.. كلها مفردات تنسج عالم فصل الرواية الأول، ولكنها لا تنتج في إشاعة

ترتبط صياغة «إبراهيم»، الراوى المتكلم، بمنحى ذاتى، وتكفى لغته السردية على كثرة من الأحكام التقييمية والتعليقات، بما ينفى عنه كل بعد حيادى، ويسقطه فى أتون العالم الذى يسعى لكشفه، فنرى هذا العالم - إذ نراه - من منظور إبراهيم الداخلى.

فى مستوى من السرد المرتبط بوصف خارجى، يشير الراوى إلى «مبنى المجلة» التى يعمل فيها. وفى مستوى آخر من هذا السرد، يكاد يكون صوتاً ثانياً منتزعاً منه^(٤) (يضع الكاتب هذا الصوت الثانى بين أقواس) نعرف أن هذه المجلة، أو هذا المبنى، بلغة الحكمة القديمة: «ثقل فى القلب وهم بالليل ووجع بالنهار»^(٥) (ص ١٠). فى السرد المرتبط بوصف خارجى يقول الراوى إن شعارات الدعاية الانتخابية «بالية»، وفى تعليقه الداخلى بين الأقواس يؤكد أن هذه الشعارات، بهذه الصفة، «لابد أن تكون كذلك» (ص ١٥). فى هذا الإطار، نجد أيضاً بدءاً داخلياً آخر يتخلل السرد الخارجى، ويعمل على تحويل الوقائع المرصودة إلى عالم داخلى مواز، أقرب إلى أن يكون عالماً تأملياً. يفكر الراوى المتكلم فى أن زملاء العمل أشبه بـ «عرائس». ثم يقول، عبر الصوت الداخلى من السرد: «تراخت أصابع لآعب العرائس فوق الحاجز.. فسقطت الدمية على خشبة المسرح.. واهتزت الدمى فى الأبدى المجاورة.. إلخ» (ص ٣٢).

قد يتحول الراوى المتكلم، فى مواضع نادرة، إلى «رواة» (بصيغة الجمع): «دقات العمل اليومى (...) تقلبنا فى موضوعات متعجلة (...) ونسكب كلنا جميعاً على الأوراق والألسنة» (ص ١٢) و«نحن - هنا - وجميعاً - كلنا - نضع أوراق التوت الساترة تحت إبطنا ونمشى فى ردهات المجلة» (ص ١٩). ولكن تمثل صورت جمعى، بهذا المنحى، ليس إلا من قبيل الاستثناء

أجواء قديمة على فصول الرواية الأخرى. يستمد الفصل الأول «سلام على إبراهيم» - ولاحظ العنوان نفسه - هذه المفردات، بأجوائها، من تفاصيل القصة القرآنية^(١). ولكن الفصول الأخرى، فيما عدا بضع إشارات فى الفصل الرابع^(٢)، سرعان ما تتأى عن هذه المفردات والأجواء الدينية، بل سرعان ما تتعدى الموازنة التى شيدها الكاتب بين «أصنام المعبد» و«أصنام المدينة» لتستكشف مستويات أخرى، أكثر تعقيداً، حول ما يشكل «الأوثان المعاصرة» (السلطة - المال - النفوذ) من حيث مكانات (مناصب) هذه الأوثان أو درجات حضورها وتسلطها وسطوتها على مرديها وعابديها (مرؤوسيه). إن فعل القراءة لا يواجه - فى تجربة تلقى الرواية - تخطيط الأصنام الجديدة، بل يشهد - فحسب - السعى لهذا التخطيط، وانكسار هذا السعى على مستوى ما. إننا نرى إبراهيم - الراوى المتكلم، المحدد، المتعين، البعيد عن كل إحالة دينية - وهو يتخبط بين هذه الأصنام الجديدة، ويختفى بين ظلالها الممتدة، غير المرئية، أو يختفى بين أضوائها الساطعة التى - لشدة سطوعها - أصبحت كالظلال، تحجب حقيقتها هى نفسها؛ إننا - باختصار - نرى إبراهيم، ونشهد آلامه، ولانرى الأصنام نفسها. لم تعد ثمة «أصنام» ملموسة، تتراءى بين أنوار نحيلة^(٣)، بل أصبح هناك عالم آخر لمعبد معاصر هائل: بنايات شاهقة وأضواء «نيون» ملونة، مغوية وخادعة، ومركبات مخيفة السرعة، وزحام محيط فيه تواجد الروح، وتكايد، خواء المحقق، ومبنى «مجلة» (يمثل مركزاً من مراكز القص، على مستوى المكان والوقائع والشخصيات معاً)، وعالم صحفيين يقومون بدور العابدين للأمضى نفوذاً وأقوى سلطة، ساعين إلى الترقى والوصول إلى ما يتوجههم - بدورهم - أوثاناً، بل أصبحت هناك «مثلة نافهة» (انظر ص ١٨٤) تضع على وجهها «ماكياجاً» كثيفاً وترتدى مسوحاً مستعارة لنشارك فى «تمثيلية» حية، مجبوكة، شبه متقنة، تقوم فيها بدور السيدة «مريم العذراء».

«الرواية» لتخوم «السيرة الذاتية» التي ترتبط - دائماً - بتجربة غير محايدة، تتمحور حول «ذات» كاتبها^(٦).

ويتدعم هذا المنحى الذاتى فى صياغة الراوى - من ناحية أخرى - باستخدام مجموعة من «التقنيات» والألعاب» اللغوية التي تبدو افتراضاً - فيما هو شائع من «تقنيات» قديمة حول كل من «لغة الرواية» و«لغة القصيدة الغنائية»^(٧) - أقرب للاستخدام الشعري من الاستخدام الروائي.

هناك، أولاً، اعتماد منطلق قلب الجملة، حيث يعكس الترتيب بين المضاف والمضاف إليه: «كنت أحاول الخروج من صحبة السفر إلى سفر الصحبة» (ص ٦٠) و«مى... يا تفجر اللغة.. ولغة الانفجار» (ص ١٠٥) أو بين الصفة والموصوف: «من الانتظار المر إلى مرارة الانتظار» (ص ١٣٤). وهناك، ثانياً، المنحى القائم على التوليد: «إذا كان الاستمرار جنوباً والجنون موتاً والموت سفراً والسفر فى ظلام لا ينتهى...» (ص ٧٨). وهناك، ثالثاً، اعتماد علاقة التضاد بين الطرفين المتناقضين فى الجملة الواحدة، بما يعكس اكتشاف - بمنطق الحدس أو التجلي - وجه آخر للعالم، مفارق للفكرة القديمة عنه: «فإذا الاختفاء حضور.. والذهاب طلوع.. والغروب شروق...» (ص ٩٥). وهناك، رابعاً، الاستناد إلى الاشتقاقات اللغوية فى محاولة التعبير عن «حالة» داخلية بعينها: «متوتراً متوتراً.. متردداً مردوداً...» (ص ٣٤). وهناك، خامساً، استخدام لغة الرؤيا: «ثم كأنتى - فى جلستى هذه - أترنح وأسقط من الشرفة هاوياً» (ص ٤٧)، و«.. الضوء ساطع بملأ الكون كله.. والكون.. جبل عال مزروع بخضرة صبا وحشائش، وشجرة تطل فى نهاية التصاق الجبل بالسماء» (ص ١٦٣. وانظر أيضاً ص ١٦٤)^(٨). ثم هناك، سادساً، اعتماد العلاقات الشعرية الخالصة: «ألقيت عليه السلام فى ندى الصبح الملقوف بنشرة الإذاعة» (ص ٩) و«الشارع ملغم بصمت الصباح» (ص ١٠).

فى الرواية كلها، ويتم استخدامه لتأكيد أن الراوى الفرد لا يكون جزءاً من جماعة إلا فيما يتصل بالعمل اليومي الخائق فحسب. كذلك، فى هذا الاتجاه نفسه، نلمح «مروياً عليه»^(٩) يطل فى بعض مواضع الرواية («الأحزان فى هذا المبني شىء كالإفطار الصباحى، شىء يمكن ألا تتناوله ولكنه يظل إفطاراً» - ص ١٢، و«.. صباح بلا أحد جوارك وفراغ موحش..» - ص ١٤٢)، ولكن هذا «المروى عليه» ليس مخاطباً يخاطبه الراوى على الإطلاق، وإنما هو محض انشطار من ذات الراوى المتكلم نفسه، أو انشقاق عنها، أو تحويل هذا المتكلم إلى مخاطب، فيما يشبه انقسام الذات على نفسها، أو فيما يشبه ظاهرة «الالتفات» القديمة المعروفة.

هذا المنحى الذى يقارب بين الراوى المتكلم و«الأناء» فى القصيدة الغنائية، يرتبط بذاتية اللغة السردية الخاصة بهذا الراوى، ويؤكد وحشة هذا الراوى المتكلم فى محاولاته تعرية الأتعة وكشف وجوه العالم/ العوالم من حوله، وهذا كله يسهم، كذلك، فى تعميق الإحساس بكون هذا الراوى المتكلم أشبه بنبي جاء فى غير زمنه؛ وحيداً أتى إلى هذا الزمن، ومعزولاً سعى فى عالمه المحيط.

- ٦ -

يتدعم - من ناحية - هذا المنحى «الذاتى» فى صياغة الراوى بكونه موازياً لصوت الكاتب نفسه. تتضمن الرواية إشارتين إلى أن اسم راويها مطابق لاسم كاتبها (انظر الرواية ص ١٧٩ و ص ١٨٦)، كما أن هذا الراوى يقول إن شعر محمود درويش (الذى تمثل اقتطاعات منه، مرتبطة باختيارات «الكاتب» مفتحات لفصول الرواية - كما لاحظنا): «أقرب كلمة مطبوعة بعد القرآن إلى قلبى» (ص ٥٣)، ويضاف إلى هذا: المطابقة بين عمل «الراوى المتكلم» وعمل الكاتب (يشير غلاف الرواية الأخير إلى أن الكاتب «يعمل صحفياً فى مجلة روز اليوسف»)، بما يعنى مقارنة

باستثناء دائرة الأسرة الغائبة، فليس بين هذا الحشد كله شخصية قريبة من الراوى المتكلم بدرجة يمكن أن تدفع عنه إحساسه بالوحدة والعزلة المحيظتين. «كانت» هناك، في زمن مرّ وانقضى، شخصيتان تدفعان هذه الوحدة وهذه العزلة: «عمر»، رفيق العمل السياسى فى سنوات الجامعة، ثم «مى» (زميلة العمل بالمجلة، ثم «حبيبته»، ثم «حبيبته السابقة»). هما - على سبيل الحصر - الوحيدان اللذان أحبهما كثيراً، وعانى من فقدهما الكثير (سافر عمر إلى فرنسا بحثاً عن حلم جديد وأمل جديد، وانفصلت مى عنه لأسباب رأتها أكثر من كافية). باستثناء أسرة الراوى وصديقه الوحيد وحبيبته الوحيدة، إذن، فحشد الشخصيات من حوله يلوح فى الرواية من منظور: «هذا الزحام لا أحد»!

لاشئ فى دائرة المجلة، الأقرب زمنها للزمن الروائى الراهن، سوى سلسلة المؤامرات التى تحاك من قبل الجميع ضد الجميع، وسوى الكذب، وهيمنة عالم «صناعى» زائف، يرصد الراوى المتكلم على مستويات عدة، بدءاً من «ماكياج» النساء ومروراً بالضحكات الزائفة والمعلومات المغلوطة وانتهاء بادعاء الإيمان بالمبادئ. يقدم الراوى المتكلم ما يشبه «هجائية» لنساء المجلة ورجالها جميعاً. النساء «مزركشات بالألوان والمساحيق والثقافة المؤلفة خصيصاً للمواقف الحرجة» (ص ٨٧). «بعضهن دخل الصحافة بأثدائهن» (ص ٨٩). والرجال جميعاً متسلقون، «صناع زيف» (ص ٣٩)، يتملقون من هو فى موقع أعلى ويسعون، فى الوقت نفسه، لإزاحته واحتلال موقعه.

الدائرة الأرحب، التى يفتح عالم المجلة عليها، تكشف عالماً محدداً، فى «زمن مرجع» بعينه - فترة الثمانينيات خصوصاً - حافلاً بمعالم فساد مستشر على مستويات متنوعة. كذلك الدائرة المرتبطة بسنوات الدراسة فى الجامعة، التى كانت مرحلة ضرورية للوصول إلى دائرة المجلة، لم تخل - حتى بين الرفاق، مشاركى الراوى

و«السيارات» (...) تنهب الخلاء وتدغدغ الهواء المستعار (ص ١٢) .. إلخ. ولاتعارض هذه اللغة الذاتية مع سعى الراوى المتكلم لكشف العالم، الخارجى، من حوله. فالرواية ترتبط بمستويات سردية أخرى مغايرة؛ فى أحدها تصبح - أحياناً - الهيمنة المطلقة لرصد المشهد الخارجى وليس لأثر هذا المشهد على «داخل» الراوى، وفى أحدها يستوعب السرد - باعتماد منطق الكولاج - رصداً خارجياً لمشهد من الأفلام السينمائية (منها فيلم ستيفن سيلبرج «امبراطورية الشمس»)، وفى أحدها يسمح الراوى بمشاركة «رواة» آخرين، يتم عن طريقهم تقديم الحدث الروائى (انظر الرواية ص ١٠٧، حيث تقوم مى بدور الراوى) وفى أحدها يتم استيعاب اقتطاعات خارجية على السرد كله (منها بعض المراتى الشعبية - انظر ص ١٤٣ و ١٤٤).

كذلك، فلغة الراوى الذاتية هذه لا تحجب، أبداً، حضور حشد الشخصيات الذى يتحرك الراوى خلاله، وإن أسهمت فى تعميق اغترابه عن هذا الحشد، فضلاً عن أن هذه اللغة الذاتية لا تحجب «العالم الإطار» ولا «الزمن الإطار» اللذين يحيطان بهذا الراوى، ويبدو - هو - موزعاً بين علاقتهما المتشابكة.

- ٧ -

حشد الشخصيات الذى يتنقل الراوى، وحيداً، خلاله يضم دوائر عدة. هناك الدائرة الأكبر التى تمثلها المجلة التى يعمل فيها (فهمى شاكر، صادق، فريدة خليل، سلمى شكرى، خميس حسنى، فتحى النحاس، فوزى عبد الكريم، سمير فرحات، سلوى أبوب، صفاء مرسل، منى غريال، أمين فرج .. إلخ). وهناك دائرة أسرته الغائبة فى البلدة؛ وكل شخصياتها - على علاقته الحميمة بها - غير مسماة: (الأم - الأب - الأخت الكبرى - الجدة - الخال .. إلخ). وهناك دائرة شخصيات تستدعيها ذاكرته من مخزون سنوات دراسته بالمدرسة ثم بالجامعة.

إلى القاهرة، إذ لم يعد يستطيع «تحمّل حب [اختاره وعمره] ١٦ عاماً» (ص ٩٤).

ويعيش الراوى المتكلم حاضره بعد أن حوصرت أحلامه، واختفى أو ارتحل من حياته وعنها - بالسفر أو بالموت - من اختفى أو ارتحل؛ وبعد أن تم «فطامه» عن بساطة العالم القديم، وانفصاله عن العالم القائم، في آن.

ويشير الراوى، فى وقته الحاضر، إلى أزمة تالية لهذا الوقت؛ إشارات تعكس - من ناحية - إمكان انفتاح الرواية على عالم متمدن خارج جملتها الأخيرة، وتعكس - من ناحية ثانية - مزيداً من «تكيف» الراوى مع عالمه القائم (أو قل: مزيداً من إستسلامه لهذا العالم) الذى كان يرفضه، بدرجة أكبر، فيما مضى:

«ظلت مفتوح العين مرهقا من الخوف والقلق الذى يصاحبني فى لحظات السفر (سأسأل فيما بعد عن رأى فى السفر وسأكذب وأقول إننى أحبه» (ص ٦٠).

هذا القوس، من الماضى إلى الحاضر إلى الزمن المحتمل، الذى تقطعه - رأسياً - تجربة الراوى، يوضع فى مواجهة قوس آخر؛ يقطعه - أفقياً - توزع هذا الراوى بين قيم بلدته التى بارح مكانها، وقيم المدينة التى أصبح يقيم فيها ويعمل. فى هذا السياق يستخدم الراوى، من ناحية، «زمن الريف» الرحب الفضفاض، المرتبط بإيقاع الطبيعة ومواقيت الصلاة:

«الغداء عنده.. ومكوث العصر والمغرب .. والخروج ليلاً للحياة» - ص ٢٩، و«كان الشارع هادئاً فى هدوء ساعات المغرب حين يقف الكون بين النهار والليل» - ص ١٨٦، و«أنا فى الليل أو فى الفجر» - ص ٧٨، و«ساعة الليل المتأخرة» - ص ١٥٩.

ويستخدم - من ناحية أخرى - «زمن المدينة»، المحدد، القائم على تجزئ الوقت ونفثيته بمعنى مجرد:

نشاطه السياسى - من أسباب تثير لديه إحساساً بالإحباط؛ حيث التطلعات الفردية والتمجيد القبيح للذوات وكَيْل الاتهامات المتبادلة؛ وحيث كل رفيق من الرفاق الحالمين بتغيير واقعهم ليس - فى النهاية - سوى «مشروع ديكتاتور» مقبل.

فى انتقاله من دائرة زملاء الدراسة إلى دائرة زملاء المجلة، وفى سعيه - خلال الدائرتين - للتحقق، إنما ينتقل الراوى المتكلم من دائرة «الهتاف» إلى دائرة «الكشف»؛ من مستوى «الصراخ احتجاجاً» على الأصنام وعبادتها وعابديها إلى مستوى «الاحتجاج بالكتابة» على هذه المنظومة كلها. ولكن الراوى المتكلم يظل، مع هذا الانتقال، على حزنه المقيم: «.. هذا الحزن الخرافى الذى يعاشرنى - أو أعاشره - يلد - أو ألد - كل يوم ستين جنيناً من الإحباط والاكتئاب» (ص ٥٠)؛ يظل يرى، بعد هذا الانتقال، المحيطين به جميعاً يسعون لجعله ينخرط فى عالمهم، بأصنامهم وعبادتهم، بل يروونه هو - فى لحظة - صنماً. يقطع شارع قصر العينى ثم ممرات المجلة الضيقة فيرى «الأغبياء والأغنياء والوجوه المتعطلة عن الحياة (...) كلهم لى ساجدين» (ص ٤٧). كما يظل الراوى المتكلم، مع هذا الانتقال، على اغترابه نفسه، إزاء عالمه المحيط به، بزمنه القديم والراهن معاً.

٨ -

زمن (مريم: التجلى الأخير) هو زمن راويها المتكلم: زمنه الماضى والحاضر والمحتمل، وزمن توزعه بين بلدته الريفية (حيث أسرته) والمدينة (حيث طموحه وإحباطه، معاً)، وهو أيضاً الزمن المرجع الذى يحتويه، بتوزعه، ويحتوى بلدته والمدينة جميعاً.

يستدعى الراوى المتكلم من ماضيه صوراً متعددة: لهوه فى «البلدة»، وذكرياته وصداقاته - التى لم تكن فيها الفرقة قائمة بين مسلم ومسيحى - وبعض مدرسيه فى مدرسته القديمة، وحبيبته الأولى التى تركها برحيله.

يعيشه الراوى المتكلم، ولكن نلمح وطأة هذه الفترة عليه؛ تماماً مثلما لا نرى «الأصنام الجديدة» ولكن نلمس سطوتها، ونلمح ظلالها الممتدة.

فى هذا السياق، تؤسس الرواية انطلاقها الزمنى من نقطة نالية على الكثير من أحداثها، وفى هذا السياق أيضاً نلاحظ ما ترتبط به الرواية من «كتابة إجمالية» - إن صح التعبير - حيث ترصد الوقائع من خلال محصلتها الأخيرة، لا من خلال تفاصيلها المتراكمة. نلاحظ هذا، مثلاً، فى الحوار الذى يسوقه الراوى المتكلم عن «المشهد الختامى» لعلاقته بـ «مى»، فى تقديم أقوالها - كما يقدم أقواله هو - دفعة واحدة، فيما يشبه استخلاص «النقاط الأساسية» فى هذا الحوار. قالت له:

« - لم أعد أريد الاستمرار معك ..

- مشاعرى تراجعت نحوك ..

- (...)

- الاستمرار مستحيل » (ص ١٣٥).

ثم يقدم أقواله هو، فى الصفحة التالية:

« - مى أنا أحبك بجنون (...)

- ترفضى قليلاً.

- (...)

- طيب تمهّل أسبوعاً واحداً... » (ص ١٣٦).

هذا المنحى فى الكتابة، الذى يسمى لتقديم «شهادة» عن عالم مرجع، متعدد الجوانب، يمثل امتداداً للمنظور الذاتى الخاص الذى يرتبط به راوى (مريم: التجلى الأخير)، وهو منظور يسعى لأن تستوعب تجربة الفرد عالماً ممتداً، رحباً، ولأن ترصد هذه التجربة ملامح هذا العالم، وتختزلها، وتضعه فى سياق من الأحكام التى تقمّعه، فى آن.

«الساعة الآن الواحدة صباحاً» - ص ١٦٣،

و«.. فى الثالثة والنصف صباحاً» - ص ٥٣،

و«.. الساعات الأربع والعشرون التى مرت

منذ لقاء مرقص كانت عصبية» - ص

(١٧٦).

ويستخدم - من ناحية ثالثة - زمناً قائماً على المزاجية والمراوحة بين «زمن الريف» و«زمن المدينة»، بما يعكس توزعه هو نفسه بين عالميهما وقيمهما:

« انتبهت إلى موعد مرقص فقد دخل

انتصاف الليل إلى اكتماله » (ص ١٧٨).

وعلى مستوى الزمن المرجع، الذى يشمل الراوى المتكلم والعالم من حوله، هناك إشارات تحدد - بوضوح - فترة الثمانينيات على أنها الزمن الإطار للعالم الروائى. فالتجلى «الأخير» لمريم يرتبط «باشاعة» ظهورها فى تلك الفترة فوق «كنيسة مصر القديمة» بالقاهرة (وهى غير «إشاعة» ظهورها فى «شبرا» أو فى «حلمية الزيتون» بعد ١٩٦٧). كذلك يشير فوزى عبد الكريم، زميل المجلة الذى يقدم تقارير عنها «لجهات أمنية»، للراوى قائلاً:

«المفروض أن أى حكومة فى الدنيا محترمة

تملك معلومات، لافرق بين حكومة

عبد الناصر أو السادات أو مبارك» (ص ٦٥).

٩ -

لا يحتفى الراوى المتكلم، فى إشاراته للعالم الإطار الذى يحتوى زمنه المرجع، بالتوقف عند جزئيات هذا العالم. يهتم، بدرجة أوضح، بتقديم «خلاصة» «شهادة» عن هذا العالم/ هذا الزمن. من هنا نلاحظ المساحات التى تفتح الرواية عليها، وتومئ إليها، ولا تهتم برصد تفاصيلها. إننا لانرى وقائع فترة الزمن المرجع الذى

- ١٠ -

العودة، إلى «بلدته»؛ إلى حيث بدأ، إلى ساحة أحلامه القديمة؛ حيث لا أصنام ولا مسح، ثم اكتشافه أن هذه «العودة» ليست ممكنة، هنا والآن، وأن عليه - لذلك - لا أن «يعود» إلى هذه البلدة الصغيرة بل عليه أن «يذهب» - لمدى أبعد - في عالم المدينة الذي سعى لكشفه واكتشافه ومناوئته معاً.

«يعود - يذهب»، إذن، الراوى المتكلم في (مريم: التجلى الأخير) إلى حيث تغطيه ظلال الأصنام مرة أخرى، بعد أن قطع شوطاً - لا يمكن معه النكوص - في كشف هذه الظلال، وتجسيد وطأتها عليه، وأسباب رفضه لها، وبعد أن أدرك أن تضاده معها - حتى باعتباره فرداً واحداً، مغترباً - يمثل بقعة ضوء على هذه الظلال، مفارقة لها.

يقول الراوى المتكلم، في الجملة الأخيرة بالرواية:

«كنت واحداً، ووحيداً، ووحدي!»

يكشف الفصل قبل الأخير في (مريم: التجلى الأخير) أن «تجلى» السيدة مريم العذراء - الذى يتضمنه عنوان الرواية - ليس إلا رؤية كاذبة، بل «تمثيلية رديئة» يكتشفها الراوى المتكلم، ويكشفها، فى سعيه لتبعية الأصنام ونزع أقنعتها؛ بما يومى إلى أنه لم تعد ثمة مساحة لترقب ظهور «معجزات» فى الزمن القائم الراهن.

وتشير «الجملة الاعتراضية» فى قول محمود درويش الافتتاحي بخاتمة الرواية: «أعود - إذا كان لي أن أعود - إلى وردتي نفسها» إلى أن هذه «العودة» إلى الورد لم تعد متاحة تماماً، أو إلى أن «الورد» لم تعد هى نفسها.

وعلى هاتين الدالتين (نفى «المعجزة» ونفى «اكتمال الأمنية») تتبلور النهاية التى انتهى إليها الراوى المتكلم فى (مريم: التجلى الأخير): عودته، أو شروعه فى

الهوامش

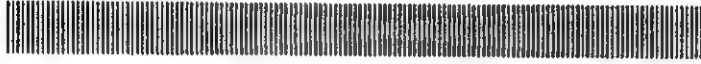
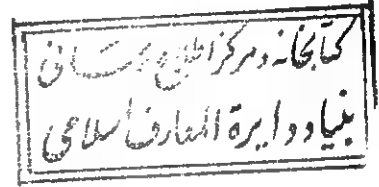
- (١) يرتبط عنوان الفصل بالآية التاسعة والستين من سورة «الأنبياء» والآية ١٠٩ من سورة «الصفات»، وترتبط قصة تخطيط الأصنام بالآيات من ٥١ إلى ٧٠ فى السورة الأولى.
- (٢) انظر الرواية ص ٤٦، ٤٧. وتتمثل هذه الإشارات الأيتين ٢٥٨ و ٢٦٠ من سورة «البقرة».
- (٣) لعل هذا يفارق معنى الصنم الجديد، ويقترب من «عبادة الفيش» (Fetishism)، و«الفيش» لا يكون بالضرورة شيئاً ملموساً بعيد، أو يصنع ويعبر عن قدسية ما. انظر: غيورغى غانشف الوعى والفن، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح - عالم المعرفة ١٤٦، الكويت، فبراير ١٩٩٠، ص ١٩.
- (٤) يقترب هذا المستوى الثانى من «الوظيفة» التبشيرية، ضمن وظائف السرد التى يرصدها فليب هامون. فخلال هذا المستوى - هذه الوظيفة، يتم الوصول إلى «التمركز فى حقيقة معينة كاعتبار الإنسان حقيقة الكون المركبة للحكى».
- (٥) انظر: شبيب حليفى: «مكونات السرد الفانتاستيكي» - مجلة (فصول) - المجلد ١٢، العدد ١، القاهرة، ربيع ١٩٩٣، ص ٨٥.
- (٦) السياق الكامل لهذه العبارة يشير إلى «الدين». وقد نسبها أبو الفتح الأنشيهى إلى «بعض الحكماء». انظر: محمد بن أحمد أبو الفتح الأنشيهى المجلد المستطرف من كل فن مستظرف، المطبعة الكنسائية، القاهرة، دت، ص ١٢٠.
- (٧) حسب تحديد جيرالد برنس له. انظر: رمان سلدن النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة جابر عصفور، دار فكر، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٨٤، ١٨٥ أيضاً: مقدمة لدراسة المروى عليه - ترجمة على عفيفى ومراجعة جابر عصفور - مجلة (فصول) - المجلد ١٢ العدد ٢، القاهرة صيف ١٩٩٣.
- (٨) انظر: رينيه ويليك: «مفاهيم نقدية»، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١١٠) - الكويت، فبراير ١٩٨٧، ص ٢٧٧ وما بعدها.
- (٩) نلاحظ منطق هذه اللغة فى كثير من كتابات المتصوفة وفى «سفر الرؤيا» بالكتاب المقدس.
- (١٠) بهذا المنحى، تستقل الرواية بتجربتها عن تجربة فتحى غانم فى رواياته التى كتبها عن عالم مشابه، خصوصاً رباعيته الرجل الذى فقد ظله، وروايته زينب والعرش.

المقامة والتأويل

قراءة فى كتاب (الغائب)

لعبد الفتاح كيليطو

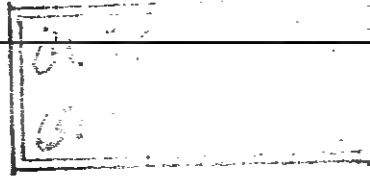
وليد منير



ينطوى كتاب (الغائب) على غواية أو فتنة تجعل من قارئه طرفاً - دون أن يدري - فى لعبة ممتعة تنهض على استدراج الأشياء إلى مجال النطق بمكنونها الخفى .

وبرغم أن المقامة الحبرية الخامسة لا توحى - للوهلة الأولى - بقدرتها على تفجير حشد من الدلالات التى تتجاوز فكرة ارتباط التحليل بالطرافة من ناحية ، وارتباط الإمتاع والإناس اللذين تفضى إليهما هذه الطرافة بالكرم والتغاضى من ناحية ثانية ، فإن النص يتحول على يد الناقد - بعد فتق خيوط نسيجه وإعادة تأليفها من جديد - إلى حصن حصب بالوعود ، يلعب فيه الإمكان والاحتمال دوراً مبرراً بل أساسياً فى خلق رؤية / رؤيا مضيفة وكاشفة .

إن التأويل الموضوعى صميم تلك الرؤية / الرؤيا . وبرغم موضوعيته فهو لا يخلو من الخطر ، ولكن الخطر - كما يقول ديريدا - هو الفرصة الوحيدة المتاحة للولوج فى اللعبة . ولا يتأتى ذلك إلا بإضافة خيط جديد ، وليست الإضافة شيئاً سوى أن يعطى لنا النص من أجل أن نقرأه^(١).



أبعاد الخطاب النقدي:

« في حديث الفتى تلعب موضوع الغياب دوراً كبيراً، فبالإضافة إلى غياب الطعام، إلى الحرمان من الأكل، هناك الغياب عن المنشأ، عن فيد، عن الأرض التي ترعرع فيها الفتى التي يوجد الآن بعيداً عنها، ثم هناك غياب الأب، الأب الذي لا يعرف أخى هو فيتوقع أم أودع اللحد البلقع. إنه في وضع بين الحياة والموت. إنه حي ميت، فوق سطح الأرض وفي قبر مهجور، فيجوز في أن توقع عودته واليأس منها. قد يعود وقد لا يعود» (ص ٦٣).

وفي الفصل التاسع من القسم الثاني يستحضر مخاطب الحارث بن همام مجهول الهوية، ويستحضر الحريري مؤلف النص، ويستحضر القاري.

وقبل كل هذا وبعده يحاول الخطاب النقدي استحضار الحقيقة الغائبة وراء حكاية أبي زيد الملققة، بل يحاول استحضار الحقيقة الغائبة وراء السرد الخرافي بأنواعه.

إذا كان الغياب مرادفاً للكتمان أو الظل فإن الاستحضار مرادف لفضح هذا الكتمان أو ذلك الظل. وهو - بمعنى من المعاني - كشف عن الحلم، عن داخلية الذات، وعن اللاوعي الذي يكون «مفترطاً في حساسية إزاء الميكانيزمات الإشارية للكبح»^(٢).

الخطاب النقدي، إذن، يتم دور النص الإبداعي الذي يعتمد إلى تغيب بعض الأشخاص والعناصر باستحضار هؤلاء الأشخاص وتلك العناصر. وهكذا تكتمل الدورة، ويلتئم نصف القمر.

يقوم الاستحضار بعمل الفجوات الشاغرة في كل نص، يعود بالمحذوف إلى مكانه، ويدفع بالمعنى المنقوص إلى اكتماله. النص الإبداعي يكبح جزءاً من المعنى

يمثل الخطاب النقدي لدى عبد الفتاح كيليطو استشرافاً لأفاق النص، وهجساً بأسراره وحوازاً مع الأصوات المتعددة التي تشكل تحولاته وتفتحه على عالمي الرغبة والواقع. كأن الخطاب النقدي قول إبداعى آخر، يرمى إلى لذة «الغربة»، ويمضى قدماً نحو اللامرئى فيعطيه تعبيراً، ويجذبه إلى حيز البصر، ويجعل حقيقته المنجردة في تناول الحواس.

وفي وسعنا أن نحدد للخطاب النقدي هنا سبعة أبعاد رئيسية هي: الاستحضار، وتأسيس علامة مركزية، والتراسل، والتقابل، والتعديّة والمفاارقة، والإحالة، والمجازية.

١- الاستحضار:

عنوان كتابنا هو (الغائب). وهو عنوان يضعنا بدايةً في مجال استحضار ذلك الغائب المجهول، ويدعونا إلى تتبع خطاه، ويغرنا باكتناه ماهيته. من هو الغائب؟ إنه - في الحقيقة - أكثر من شخص. وما الغائب؟ إنه في الحقيقة - أكثر من شيء. إن ثمة لحناً كاملاً للغيب يعزف النص على أوتاره، ولكن هذا اللحن الأساسي يشي - أثناء عزفه - بكل ما هو حاضر ومائل بين أيدينا.

يفحص الخطاب النقدي النص من جميع جوانبه فيستحضر ذاكرة المقامة الكوفية للحريري: المقامة الكوفية للهمذاني، والمقامات الأربع السابقة للحريري كما يستحضر ابن المعتز في ذمه القمر، وشهر زاد الليالي، وعقيدة عبادى الكواكب، والحية والبرق، والدهر.

إن الخطاب النقدي مهتم بموضوع النسب. وهو يشير إليه في أكثر من موضع. وفي الفصل الرابع من القسم الثاني يبرز الخطاب النقدي «موضوع» الغياب نفسها ويستحضر عناصرها عنصراً عنصراً:

يتحدث إلى الحارث وضحبه، والحارث يتحدث إلى غير المسمى الذى تطل أرنبه أنفه فى افتتاحية المقامة (ص ٨٣). والحريرى - مرة أخرى - هو غير المسمى الذى يعنيه الناقد.

«الدائرة هى رمز النفس»^(٣). وتأسيس «الاستدارة» بوصفها علامة مركزية فى الخطاب يشير إلى وجود أبعد من الوجود الخارجى، ويعول عليه.

لعل الوجود الداخلى كذلك وجه من وجوه الغائب الذى يتم استحضاره من منطقة الظل كى يعلن جوهرته فى سياق التفسير.

لقد أكد «باشلار»، من قبل، حقيقة مفادها «أن الوجود حين تعاش تجربته من الداخل» ويصبح خالياً من كل الملامح الخارجية، يكون مدوراً»^(٤).

والمقامة التى تلعب موضوعة الدائرة فيها دوراً واضحاً، كما يقول كيليطو، تمثل فى الخطاب النقدي مناطاً للذاكرة والرغبة والحلم والغواية والهوى، أى أنها تمثل مناطاً لكل ما يتصل بالعالم الداخلى للذات.

ولا تشكل الملامح الخارجية للوجود فى المقامة الكوفية إلا مدخلاً يدلف منه الخطاب النقدي إلى أعماق المشهد ليربط بين نوازع الذات والكلام والزمن والرمز الكونى. الخطاب النقدي يتغلغل فى بطانة الوجود، ويفصح عن ملمسها ولونها. وهو يقترب، بذلك، أكثر فأكثر، من قاع البشر التى تمتع منها اللغة الأصلية للإنسان؛ لغة الأسطورة والمجاز.

٣- التراسل:

يؤكد الخطاب النقدي دلالة التراسل بين الإنسانى والكونى وبين الإنسانى والطبيعى فى مواضع شتى؛ ففى الفصل الثانى من القسم الأول (الاستهواء) تتعقد المشابهة بين أبى زيد والحية، وفى الفصل الثالث (عودة الهلال) تتعقد المشابهة بين أبى زيد والقمر، وفى الفصل

يشبعه الخطاب النقدي، ويدفع به إلى الطفو. بيد أن الاستحضار يولد دوماً فى السياق الذى يبدعه لنفسه أو فى السياق الذى يختار أن يعوض مسافة الغياب من خلاله. ومن ثم فلا غرو أن يعيد تشكيل سياق النص الإبداعي وفقاً لمنظوره بحيث يصبح السياق الجديد مؤالفاً للسياق القديم ومخالفاً له معاً.

ومادام «فقدان المعرفة مظهراً من مظاهر الغياب» (ص ٦٤) فإن الاستحضار يستعيد المعرفة المفقودة ولكنه يستعيدها بوصفه تعيناً لها على نحو له دلالة المتفردة.

٢- تأسيس علامة مركزية :

ثمة علامة مركزية تتأسس فى الخطاب النقدي ويتم تكريسها تكريساً متوالياً بحيث تدور حولها كل الأشكال، وتنبع منها الترابطات كافة. هذه العلامة هى «الاستدارة».

وتملك «الاستدارة» من الحمولة الإشارية ما يجعلها توازى واقعاً بأكمله أو تجاوزه، فلدينا دائرة القمر ودائرة الشمس ودائرة التعويد الفضى والدائرة التى تشكلها الحية. والكوفة نفسها بوصفها مسرحاً لأحداث المقامة قد سميت بهذا الاسم لاستدارتها كما ينقل عبد الفتاح كيليطو عن الشريشى.

تشكل جلسة السمر كذلك على هيئة دائرة. وينشئ أبوزيد فى إحدى المقامات رسالة «قهقرية» أى رسالة يمكن أن تقرأ من البداية إلى النهاية ومن النهاية إلى البداية. ويقول كيليطو إن الرسالة القهقرية لا يمكن أن تكون إلا دائرية، لأن نقطة نهايتها هى نقطة بدايتها (ص ٦٩).

لا بد أن نلاحظ أيضاً تلك الدائرة التى يرسمها الرواة أنفسهم؛ فالحريرى صاحب المقامة يجعل «برة» تتحدث إلى ابنها، والابن يتحدث إلى أبيه، وهذا الأخير

الرابع (الخلاية) تنعقد المشابهة بين أئى زىء وكلٌ من البرق والءهر.

وءمة أشءاص شمسىون ىنعمون بطىبعهم الصرىعة الصاءقة إلى الشمس مثل الءارء وصءبه.

ىءلنا هذا التراسل - فى ءوهره - على نوع من كلىة الوءوءء؁ كما ىبنى بانفءءاح الطبىعة والكون على أفق الءركة الإنسانىة فى سلبها وإىءابها. كأن هناك شكلاً من ءءارب الأصءاء بىن إىقاع الفعل الإنسانى وإىقاع الفعل الطبىعى والكونى؁ فءءءابوب انعكاساء الكائناء والظواهر ءءاروبا ءىاً مع مواقف الإنسان. إنها صورة أخرى من صور الاسءءارة الءى نئم عن روء «الءناسء» بما فىها من غرابة؁ وءهءس بالءور الأصىل الءى ىلعبه الغىاب فى الءضور.

إن الكءابة نفسها؁ بوصفها فعلاً إنسانياً ىمثل للءاكرة ما ءمثلة العصا للرجل المعطوبة؁ تأءء مظهرها من مظهر الءىة الرقءاء (ص ٦٩). وإذا كان الوءوءء الطبىعى والكونى نوعاً من الكءابة الءى ءواءل مفراءها ءوآصل مفراءاء اللغة الواءءة (القمر والءىة على سبىل المءال)؁ فءلك ىعنى ءءاءل الءءوء والأشكال والظلال؁ ىعنى أن «ارءباط الكءابة بالمساءة» وارءباطها «بالءأءىل والإرجاء والغىاب» ىءعم قءراءها على بناء الءسور وءءمها فى الوقت نفسه؁ أى ىءعم قءراءها على الكمون فى رءم الءلاقاء الءى ءءءء سىاق معناها وفقاً لمنظور الءفاعل ووفقاً لمنءلق الاءءار.

التراسل ءبىء لصلة مءءشة ولكنها مبررة. إنه سبر لغور المعنى بمسبار الكءابة. وقء ىءمل التراسل فى طبه شءة «مىءولوجىة» فائقة ءبءء زىف الءركة السطءىة للوءاقع؁ وءعبء بالءعارضاء المائلة نءو أفى ءءل فى هءه الءعارضاء وءءء فى لءن مؤءلف المقاطع.

ىسعى الءطاب النقءى؁ من ءلال ءاكىء ءلاءة التراسل؁ إلى ءوسىع ءقل الءلاقاء؁ وبالتالى ءأوىل ءراكبها واشءباكها بما ىءفع الءكاىة إلى أبءء من ءءوءها المرسومه؁ أى بما ىءفع ءءربة الوءوء إلى أبءء من ءارءها؁ إلى الءاءل الغنى ءىء منىع الظلال الءاكئة المءءءبة. وبءلك ءصء الفرصة سائءة «لءأمل» لإضاءة السر؁ ولاءءاص الءقىقة فى ءنائىائها المءءءة.

٤- الءقابل:

إذا كان الءطاب النقءى يؤكء ءلاءة التراسل بىن الإنسانى من ناءىة؁ والطبىعى والكونى من ناءىة ءائىة؁ فإنه يؤكء ءلاءة الءقابل بىن الإنسانى والإنسانى ءارة؁ وبىن الطبىعى والطبىعى أو الكونى والكونى ءارة أخرى. إنه ىقابل؁ بءاءة؁ بىن المءاكاة والمءاروءة من ءلال انقسامه إلى قسمىن: القسم الأول الءى ىءناول ءقلىء الءربرى للهمءانى؁ والقسم الءانى الءى ىءناول إباءعىة الءربرى مسءقلا عن ءأئر سابقه.

وءاءل المقامة الءربرىة نفسها؁ ىقابل الءطاب النقءى بىن هءه الءنائىاء: النهار/ اللىل؁ النور/ الظلام؁ الشمس/ القمر؁ الواقع/ الءلم؁ الءقىقة/ الكءب؁ العمىق/ السطءى؁ المشروءىة/ الاءعاء (ص ١٤).

بىء أن كىلىطو ىءعل مركز الءقل فى بنىة المقامة ناءىاً نءو هذا الءقابل: الشمس/ القمر. وهو ءقابل ىولء أغلب الءقابلاء والءءاعىاء الأءرى:

«إن بنىة المقامة ءكمىن فى الءعارض بىن الشمس والقمر؁ وهو ءعارض ىءكرر بصفء ءابءة مءءشة فى الأحداث المروبة وفى الصور البىانىة وفى الإءالاء الشفافىة؁ وفى الأشخاص الءىن ىءوزعون إلى أشخاص شمسىىن وأشءاص قمرىىن» (ص ٧٨).

والعجيب أن القسم الأول من الكتاب يحفل بإبراز التراسلات فيما يحفل القسم الثاني منه بإبراز التقابلات.

هناك في الفصل الأول من القسم الثاني (الرغبة في السرد) تقابل بين الفضاء المدجن والفضاء الوحشي يقترون به تقابل آخر بين الثقة في الراوى وكذب ذلك الراوى. وفي الفصل الثاني (أبو العجب وابن السبيل) يبرز التقابل بين عصا الترحال ودار الإقامة التي تمنح الزاد والدفع والائتناس. وفي الفصل الثالث (إبراهيم وولده) يطالعنا التقابل النائي بين الشيب والشباب. وفي الفصل الرابع (النسب) يتضح تقابلان: التقابل الأول بين الأبوة والأمومة. والتقابل الثاني بين التخلي والاستضماع.

وفي الفصل الخامس (الترقيش) يأخذ التقابل بين القول والكتابة جلّ مساحة الفهم والتأويل.

وفي الفصل السادس (قوة السرد) نجد ذلك التقابل الساخر بين الابتزاز بالحكي والتعويض عن الحكي وفي الفصل السابع (قرن الغزاة) يعود التقابل الأساسي بين الشمس والقمر. وفي الفصل الثامن تطل السخرية برأسها مرة أخرى للنلمس التقابل بين فضول المشاهد والاعتراف الوقع بانطلاء الحيلة على السامع. أما في الفصل التاسع والأخير (الرواية والإسناد) فتمة ثلاثة تقابلات رئيسية: التقابل بين الراوى المخدوع والراوى الخادع، والتقابل بين المخاطب المعروف والمخاطب المجهول، والتقابل بين المؤلف الشمس وأشخاصه الأقمار.

التقابل مرآة للصراع، للجدل، ولتفاعل الإضداد. وهو بذلك نواة للتحويل «وتأليب على سلطة التوافق والإنسجام والمؤالفة. التقابل توازن حرج يصنع فجوة الوجود. والوعى هو الذى يسد هذه الفجوة. وبدون التقابل لا يمتلك الترامل تعبيره أو معناه.

ينبثق التفرد والتميز من التقابل. ومن خلال التقابل تتحدد الأدوار، وتتوزع على لاعبيها. في التقابل أيضا يحفر إيقاع الأصوات مجراه ليبدأ حوار كل عالم مع ذاته، وعن ذاته. فبين الإنسانى والإنسانى، وبين الطبيعى والطبيعى، وبين الكونى والكونى، يتوتر خيط الرغبة، وينداح الفعل فى تنويعاته، وتبدل اللغة على تبادل إشاراتها. وهنا يصير الغائب حاضراً والحاضر غائبا؛ يموء القناع الوجه ويموء الوجه القناع. وتنقدح بين القطبين المتواجهين للحقيقة شرارة التعرف الكامل.

■ التعددية والمفارقة :

يلح الخطاب النقدى على تعدد الوجه الواحد أو تعدد صورة ذلك الوجه الواحد، كما يلح على تعدد أدوار الشخصية الواحدة.

ويمثل هذا التعدد ملمحاً من ملامح العجب والغرابة، ويتصل - فى الوقت نفسه - بفتنة الكلام، كما أنه يتصل بمراوغة الكينونة وانزلاقها، وينفتح على إغواء الحضور والغياب.

يقول كيليطو:

«إن حكاية عجيبة لا يمكن أن يسردها بمعنى من المعانى، إلا شخص عجيب، غير عادى، وهذه صفة أبى زيد كما تظهر لمن قرأ مجموع مقامات الحريرى. إلا أن المقامة الخامسة وحدها كافية لإظهار تعدديته. فهو مكدى، ومستنبح، وشاعر مفلق، وخبير بأدب الأكل، وراز مراوغ. ثم هو أب يتملص من الأبوة، أب يطوف فى الآفاق، ويلتقى على حين غفلة بولده. ثم هو ابن نفسه أو أب نفسه، لأنه ينبج فى كل لحظة الصورة التى يود أن يظهر بها أمام الغير. ثم هو بعد كل هذا أبو العجب وابن السبيل» (ص ٥٤).

ليس من صميم الحكاية ولكنه يمثل مع إحدى شخصياتها موضوعاً مشتركاً، ويسبقها إلى تجربة تماثل تجربتها.

الغائب هنا يمثل ذاكرة لتلك الشخصية وتاريخاً لموقفها. وقد يكون مختلفاً عنها كل الاختلاف، غير أنه يتحدد في هذه اللحظة بطبيعة فعلها ويتردد كالومض في نزوعها أو مقصدها.

في الفصل الخامس من القسم الأول (إبراهيم وضيئه) يرد الخطاب النقدي العلاقة بين الطعام والسرد إلى النموذج الأصلي المتضمن في قصة إبراهيم الخليل مع الملائكة؛ فإبراهيم هو أبو الضيفان وأول من سن القرى.

وفي الفصل الثالث من القسم الثاني (إبراهيم وولده) تبرز موضوعة التخلي عن الولد بما هي عنصر مشترك بين قصة إبراهيم وحكاية أبي زيد.

وعلى حين يمثل ولد إبراهيم الخليل بشارة متحققة فإن ولد أبي زيد شخص لا وجود له، فتن به الحادث وصحه «كما فتن قوم إبراهيم بتمائيل لا تنفع ولا تضر ولا تنطق ولا تعي» (ص ٦٠).

وترتد موضوعة التخلي عن الولد أيضاً إلى قصة موسى وأمه حيث تحيل عبارة «وجراب كفؤاد أم موسى» إلى قوله تعالى: «وأصبح فؤاد أم موسى فارغاً». يقول كيليطو:

«أبو زيد تخلى عن ابنه كما تخلت أم موسى عن ابنها حين ألقته في اليم. في الحالة الأولى الأب هو الذي يتخلى عن ابنه، وقبل ميلاده، وفي الحالة الثانية الأم هي التي تتخلى عن ابنها، وبعد ميلاده» (ص ٥٧).

أما عصا أبي زيد فيرجعها الخطاب النقدي إلى عصا موسى وعكاز السندباد فيما يرجع «الوحي» أي

إنها منازل القمر وأطواره، وتلوينات الحية والحرباء؛ فللتعدد علاقة بالانقسام والانشطار والانسلاخ الدائم. التعدد استدارة على الوجود الشخصى المنذور لجميع الأشياء، واستجماع لخبرات الحياة ومعطياتها المتنافرة المتباعدة داخل محارة الذات. هنا تكمن المفارقة التي تعنى - دوماً - اختلاف الشيء عن نفسه. والمفارقة وثيقة الصلة بالتظاهر والخداع، وهي صفة إحدى الشخصيات التي كانت تدعى في الكوميديا الإغريقية باسم «أبرون» وتفيد المفرقة، أى الذى يفرق بين المظهر وواقع الحال^(٥).

وينتج تعدد الدلالات - كما يقول كيليطو - من تعدد العلاقات. والتعدد مصدر للثراء بقدر ما هو تدليل على وجود المفارقة. التعدد - كذلك - اندياح الحاضر عن مجموعة الغائبين، وإشارته إلى حضورهم الدال في ثنائيا حضوره.

وعندما نتقل من مستوى الحكاية إلى مستوى تحليلها وتأويلها ينبثق ثراء المعنى من قدرة القارئ على تركيب عناصر خفية بين عناصر النص وعناصر نصوص أخرى» (ص ٥٧).

النص والشخصية (البطل أو النموذج) هنا مترادفان في منظور الخطاب النقدي؛ فكلاهما يتداخل ويتخرج مع غيره، وكلاهما يهيى بنا أن نثرى وجوده من خلال إبداع علاقة مشتركة غائبة بينه وبين نظائره.

التعدد أفق مفتوح للوعود كافة، وانتشار لرموز الحياة والعالم في فضاء شفيف. ويفترض التعدد الانفصال بقدر ما يفترض الاتصال، ولكنه يعبر عن كل انفصال في اتصاله، ويدفع بانوار المعنى إلى الظهور الدائب إذ يقبض على المشهد من جميع زواياه.

٦ - الإحالة :

تكشف الإحالة عن نفسها بوصفها استحضاراً لغائب يعبر في الحكاية كما يعبر طيف الخيال؛ غائب

بعيداً عن المتن الأساس ، كما أنه خطاب ناعم خالص من الرطان - مرهف وشفاف - وخال من كل ما يعوق الفكر الثاقب عن امتداده أو يوقف التأمل الصافي عن تدفقه .

٧ - المجازية :

يستعير الخطاب النقدي تشبيه العنوان بالثريا من ديريدا ، فالعنوان « يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه » (ص ٢٨) . ولا يفوتنا أن الثريا صورة من صور الاستدارة ، وأن ضوءها جدير أن يكشف عن وجه الغائب في ليل المكان ، ويبدد ما قد يعترى النص هنا أو هناك من عتمة أو التباس .

لعل تشبيه « الحريري » أيضاً بالوارث الشقي من المجازات النافذة ، و « الوارث الشقي » عنوان للفصل السابع من القسم الأول أي أنه يقوم كذلك مقام الثريا في إضاءته للعلاقة المعقدة بين الأب (الهمداني) والابن (الحريري) . وهو يختزل في الفاعل والصفة شخصية المؤلف بجميع أبعادها ، ويفسر كيف « صار الفرع أهم من الأصل وطمس القمر الشمس واحتل مرتبتها وصيرها ظلاً له » (ص ٤٧) .

ويأتي تشبيه حكاية أبي زيد بالسراب ، والربط بين شوب الدمع ووعد البرق ولمع السراب الكاذب (وكل ذلك مأخوذ مما أنشده أبو زيد للحارث عند وداعه) ، تدليلاً بليغاً على الظمأ إلى التعرف المحسوس ، وعقداً لأواصر الصلة الوثيقة بين سحر السرد ووجود مالا حقيقة له . إن السراب هو ما يرى في نصف النهار من اشتداد الحر كالماء في المفاوز يلصق بالأرض . وكان لابد للوهم الذي تجسد في عتمة الليل أن يتبدد بمقدم الشمس وأن يزول ؛ أن يفصح عن حقيقته الموجهة بحيث لا يعود صالحاً للنهل أو يمثل للعطشان رجاءً وأملًا . وينهض العنوان هنا للمرة الثانية (السرد والسراب) بدور الثريا ؛

وجع الرجل من التعب إلى انتفاخ رجلى ابن سبيل آخر هو أوديب وإلى ديبب السندباد على أربع بعد تورم قدميه في الجزيرة كما تروى (ألف ليلة وليلة) .

هناك إحالة من نوع آخر هي تلك الإحالة السيميوطيقية في الخاتمة إلى صورة الغلاف التي قام برسمها واحد من أشهر رسامي مقامات الحريري . وفي هذه الصورة الشارحة تتم عملية استحضار الغائب (الأم) ، وتؤكد فكرة « الاستدارة » بما يتجاوب تجاوباً لا لبس فيه مع بعدين من أبعاد الخطاب النقدي لدى كيليطو :

« ... تقرر الصورة وجود الأم في البيت ، بينما لا يؤكد النص وجودها في الكوفة ؛ فكل ما قاله الفتى أنه حل بهذه المدينة مع أخواله ! أخيراً تعرض الصورة الأم وهي تغزل بالمنوال ..

لا شك أن القارئ لمح الشكل الدائري للدولاب ، ومعلوم أن موضوعة الدائرة لها أهميتها في المقامة » (ص ٩١) .

ولا يفوت كيليطو أن يذكرنا به « بينيلوب » التي « شرعت أثناء غياب زوجها « أوديسيوس » في حياكة ثوب واستمرت في عملها سنوات عديدة ، وشب ابنها « تيليماك » وهو يجهل مصير أبيه ويردد « لست أدري هل أبي حي في مكان ما أم ميت » . وفي يوم من الأيام عاد أوديسيوس » (ص ٩٢) .

يبقى الشكل الأخير من أشكال الإحالة ، وأعنى به إحالة النقد إلى النقد أو إحالة الفكر إلى الفكر . تحتل فكرة الكتابة وعلاقتها بالتأويل عند ديريدا مهاد الخطاب النقدي لكيليطو ، كما تحتل تشبيهات ديريدا وطريقته في التعبير بالمجاز مساحة « لا يستهان بها في بنية الأسلوب النقدي لكيليطو .

بيد أن خطاب كيليطو النقدي يجيد « على نحو مدهش ، إخفاء المصطلح أو إزاحته إلى هوامش الفصول ،

بعدان غائبان :

١ - الدلالة الإيقاعية للمقامة :

لم يفسر لنا الخطاب النقدي حرص المقامة على السجع وإن كان قد شرح لنا تناوب النثر والشعر فيها . والسجع الكلام المقفى . وهو قاسم مشترك بين المقامات جميعاً .

وقيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي : لم تؤثر السجع على المنثور ؟ فقال : إن كلامي لو كنت لا أمل فيه لإسماع الشاهد لقلّ خلافي عليك ، ولكني أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرع ، والآذان لسماعه أنشط ، وهو أحقّ بالتقييد وبقلة التفلت (٧) .

يتصل الأمر هنا بفاعلية القول « بقوة الحفظ والتذكر » أي أن الإيقاع يثبت النص الشفاهي في الذاكرة ؛ الإيقاع هو القلم والدواة ، والذاكرة هي الأوراق . الإيقاع ، إذن ، يحاكي الكتابة ويستعير دورها ، ولكنه لا ينفى عنها بدليل أن الحريري قد أودع مقاماته كتاباً ، وأن أبا زيد قد أمر الحارث وصحبه أن يشبثوا ما رواه في عجائب الاتفاق ، وأن يخلدوه بطون الأوراق .

كأن القول يصلح ، بفضل الإيقاع أيضاً ، للارتباط بالإرجاء والغيب « ولكني أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر » .

ويقع عبء اختراق حاجز المسافة والزمن على كاهل سلسلة الرواة . وتسلسل الرواية الشفاهية عنصر من أهم العناصر التي تطبع الثقافة العربية القديمة بطابعها ، وتميزها عن غيرها .

هناك صورتان ، إذن ، لضمان بقاء النص : الإيقاع ، والكتابة . قد تكون الكتابة أكثر وفاءً وأمانةً ولكن الإيقاع الذي يعطي الشفاهة قوة تأثيرها وامتدادها

فهو يفضح زيف الوجود المزعوم للألم والابن فيما يؤكد حضور الإبداع الخلاق وحده مقروناً بصفة التهافت الأخلاقي .

ينسرب المجاز أيضاً في نسج الخطاب النقدي نفسه ، فهماً وتحليلاً وتأويلاً ، فيشئ بشعرية اللغة التي تنشأ أئتلاف مختلف ، وخلق الترابطات الحفية التي تعكس في مرآتها تداعيات الوجود بما فيها من استبدالات فاعلة :

« لن تكتفى الشمس بطرد أبي زيد ، فهي ستقتص كذلك من الحارث بن همام الذي قضى ليلته يستمع إلى الخرافات والذي استسلم لفتنة القمر وخلاصة الكلام » (ص ٧٨) .

أو :

« أبو زيد هدية الليل المكفهر ، ووب هدية تكون مسمومة . كانت الجماعة تستعد للنوم بعد غياب القمر وحلول الظلام ، وفجأة بزغ قمر جديد منزلته بالنسبة للقمر الأول ، منزلة هذا بالنسبة للشمس . أبو زيد بديل البديل » (ص ٤٣) .

إن الخيال يفكك المواد المتراكمة والمترتبة حسب قواعد موجودة في الأعماق البعيدة للنفس ، ويخلق منها عالماً جديداً (٦) . والخطاب النقدي ، بوصفه إبداعاً على إبداع ، مفتوح على هذه الجدة وعلى تلك الطزاجة .

المجاز يدحض اللغة العارية . وهو بذلك يقصد الكلام بوصفه جسراً إلى المعنى العميق ، اللازب وراء السطح ، والخفي عن سهم البصر (المجاز في اللغة المعبر ومجازة النهر جسره) . المجاز ، إذن ، وسيلة من وسائل انفتاح الخطاب النقدي على التأويل . وهو هنا لا يقابل إلا الحقيقة الظاهرية ، أما الحقيقة الداخلية فهو ينفذ إلى لحمتها وينصهر انصهاراً في خفق شرايينها .

أكثر انتماءً إلى « المشاع » ؛ إلى بعد « التعددية » حيث تضى كل ذات جزءاً من ذاتها على النص كما يحدث مثلاً في السيرة الشعبية .

وهنا تتضاءل قليلاً أو كثيراً قيمة « الأبوة » ويخفت قليلاً أو كثيراً حافز « التملك » .

وإذا كان السمر « مع رفقة غذا بلبان البيان * وسحبوا على سحبان ذيل النسيان * ما فيهم إلا من يحفظ عنه ولا يتحفظ منه * » فإن الثقة تصبح في غير حاجة إلى سؤال .

بيد أن اجتماع الإيقاع والكتابة يؤكد - ربما - الرغبة المضاعفة لدى أبي زيد في إثبات أبوته التي ترمى إلى حفظ الابن من الضياع بمثل ما يؤكد الرغبة المضاعفة لدى الحريري في الشيء نفسه .

يعكس النثر الإيقاعي الذي تبنى عليه لغة المقامة كذلك مظهر ازدواج بين الشعر والنثر ، فهو يتنازل عن الوزن دون أن يتنازل عن القافية ، ويستعير من خطية النثر خيطاً ومن دائرية الشعر خيطاً آخر . ويشي مظهر ازدواج في المقامة عموماً بجوهر ازدواج بين الاتصال والانفصال ؛ الاتصال بشكل التجربة ومحتواها عن طريق التأليف والانفصال عن شكل التجربة ومحتواها من خلال الإسناد . وفي المقامة الحريرية خاصة يجد ازدواج البنية مردوده أو معادله أو صده في ازدواج المحاكاة / الإبداع . أما في المقامة الخامسة على وجه التحديد فهناك - كما يشير كيليطو في أكثر من موضع - علامات ازدواج شتى تجمع بين الحريري وأبي زيد ، وبين أبي زيد وموجودات طبيعية أو كونية متعددة .

٢ - الحكاية داخل الحكاية :

أشار الخطاب النقدي إلى وجود مقامتين داخل المقامة الخامسة الكوفية : الأولى تعتمد إلى المحاكاة ، والثانية تنهض على النسخ المستقل ، الأولى تفضي إلى اكتشاف الهوية ، والثانية تفضي إلى اكتشاف الخدعة .

بيد أن الخطاب النقدي لم يجاوز هذين التقابليين لكي يسط لنا معنى آخر ؛ معنى أن تنطوي الحكاية داخلها على حكاية .

إن دلالتى الحمل والولادة هنا دلالتان موحيتان ؛ فالحمل يعني التكوير والاستدارة ، أما الولادة فتعني حضور الغائب المنتظر .

للتضمنين ، إذن ، بنية دائرية وظيفتها احتضان الحضور الخفي . وتنجز هذه البنية وظيفتها عندما تتم ولادة هذا الحضور . وهكذا « يؤدي كل شخص جديد إلى قصة جديدة »^(٨) . الحارث يحكي حكايته مع أبي زيد ، وأبو زيد يحكي حكايته مع ابنه ، وابنهم يحكي حكايته مع أمه .

وإذا كانت « كل قصة متضمنة صورة للقصة المتضمنة التي تسبقها مباشرة ، وصورة للقصة الكبيرة المجردة في آن »^(٩) ، فإن بوسعنا أن نبدأ من ذيل المقامة فنقول إن النكوص (هروب الأب) صورة للوجدان اليتيم (فقدان الابن لآبيه) ، وإن الوجدان اليتيم صورة للغربة والرحيل (خروج ابن السبيل على وجهه في الأرض) ، وإن الغربة والرحيل كليهما صورة للرغبة في الراحة العابرة أو الاستقرار المؤقت (جنوح ابن السبيل للحارث وصحبه) . كما يظل بوسعنا القول إن كل موضوع من هذه الموضوعات : الهروب ، والفقدان ، والتشرد في الأرض ، والرغبة في الاستقرار العابر ، ليست سوى صورة للموضوع الأكبر : موضوعة التحايل على الحياة من خلال الحكى .

وإذا عرفنا أن « التشرد في الأرض » و « الرغبة في الاستقرار العابر » هما الموضوعتان اللتان تنتميان إلى فلك الحقيقة ، وأن الهروب والفقدان موضوعتان كاذبتان تنتميان إلى فلك الوهم والخداع ، فلن نتردد في عدّ التضمنين الذي تمنحه هذه المقامة ثلاث مراتب أو ثلاث طبقات تقنية تكشف - في جوهرها - عن مفارقة الوجود نفسه ؛ الوجود الذي يمثل وحدة تظهر فيها الحقيقة بمظهر الزيف ، ويظهر فيها الزيف بمظهر الحقيقة .

هنا يصبح الحارث بن همام - بمعنى من المعاني -
صورة لأبي زيد السروجي فيما يصبح أبو زيد السروجي
صورة للحارث بن همام (لا بد أن نلاحظ أن الحارث
يخدع نفسه حين ينطلي عليه كذب أبي زيد الذي سبق
أن التقاه وتعرّف عليه أكثر من مرة). ومما لا شك فيه
كذلك أن كليهما معاً صورة مزدوجة للحريري نفسه؛
ذلك المتكلم الفعلي الوحيد كما يقول لنا عبد الفتاح
كيليطو، في الفصل التاسع من القسم الثاني من الكتاب.

الهوامش:

- (١) عاطف جوده نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشهاب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٧٧.
- (٢) Elizabeth wright, *Psychoanalytic Criticism, Theory In Practice*, Methuen. London and New york, 1987, P. 173.
- (٣) كارل يونستاف يونغ وآخرون، الإنسان ورموزه، ت: سمير على، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٤، ص ٣٨٢.
- (٤) جاستون باشلار،جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤، ص ٢٠٩.
- (٥) د. سى. ميوميلك، المفاارقة، موسوعة المصطلح النقدي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٢، ص ٥.
- (٦) فرانسوا موروز، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ت: الولي محمد وجريز عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٢، ص ٦٥.
- (٧) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩، ص ١٦٢.
- (٨) تزيغيتان تودوروف، مفهوم الأدب، ت: محمد منذر عياش، دار الفاكهة، سورية، ١٩٩٠، ص ١٣٩.
- (٩) السابق نفسه، ص ١٤٢.



مركز تحقيقات كيمياء علوم إسلامي